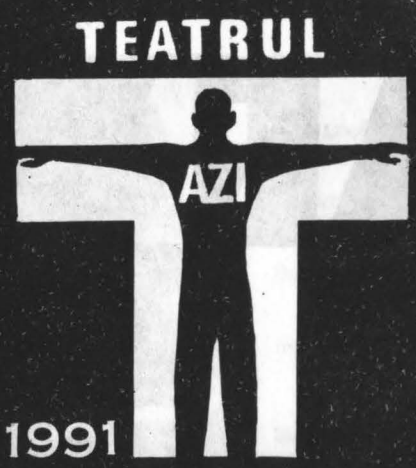


REVISTĂ EVITATĂ DE MINISTERUL CULTURII

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
STR. CONSTANTIN MILLE 5-7-9,
TEL. 14.35.58; 15.36.04/173

REDACȚIA

- DUMITRU SOLOMON (redactor șef)
- MARIAN POPESCU (redactor șef adjunct)
- CRISTINA DUMITRESCU (secretar general de redacție)
- ALICE GEORGESCU
- MIRUNA IONESCU
- VICTOR PARHON
- ILEANA POPOVICI
- ADRIANA GRAND (prezentare artistică)
- IOANA POPESCU (tehnoredactor)
- ELENA HORASANGIAN, CONSTANȚA TURCOIU (corectură)

Redactor responsabil de număr: ALICE GEORGESCU

CITITORII DIN STRĂINĂTATE SE POT ABONA ADRESÎNDU-SE LA "ROMPRESFILATELIA" - SECTOR EXPORT-IMPORT PRESA, P.O.BOX 12-201-TELEX 103676, PRSFIR, BUCUREȘTI, CALEA GRIVIȚEI NR. 64-66

EXEMPLARE ALE REVISTEI POT FI PROCURATE CONTRA COST ȘI DE LA REDACȚIE

Redacția aduce la cunoștința abonaților (și a tuturor cititorilor) că instituția răspunzatoare pentru onorarea obligațiilor de difuzare a revistei noastre este Direcția de Expediere a Presei (D.E.P.) cu sediul în București, Piața Presei Libere nr. 1.

Ca atare reclamațiile pentru nelivrarea la timp a abonamentelor vor fi adresate acestei instituții.

SUMAR 3-4

ANTITEZE: **Dumitru Solomon,** Teatrele, piesele, legile **p.4** ● SPECTACOLUL POLITIC, SPECTACOLUL TEATRAL: **Bedros Horasangian,** Melancolia disperării **p.6** ● ANCHETA TEATRUL AZI ● CUM PRIVEŞTE CRITICA DRAMATURGIA ROMÂNĂ (VII): **Gabriel Rusu,** Privind înapoi cu oarecare neliniște... **p.8** ● CE (MAI) E DE FĂCUT? **Hanibal Stănciulescu,** Mister şi vodevil **p.9** ● Mircea Ghiţulescu, Lumea mică a teatrului **p.10** ● DIALOG: **Irina Petrescu**: "Simţim nevoia să ne înnoim şi nu ştim cum" (I.P.) **p.11** ● IDEI: **Bernard Dort,** Timpul în joc **p.20** ● COUPÉ, **pp. 18, 41, 62, 76, 90** ● CRONICA: "Merlin" de Tankred Dorst la Teatrul Bulandra (Alice Georgescu şi Cristina Dumitrescu) **p.20**; "Păsările" după Arlstofan la Teatrul Naţional din Bucureşti (Miruna Ionescu) **p.24**; "Legături primejdioase" de Cristopher Hampton la Teatrul de Comedie (Cristina Dumitrescu şi Miruna Ionescu) **p.26**; "Un joc al visului" de A. Strindberg la Academia de Teatru şi Film (Irina Coroiu şi Alice Georgescu) **p.28**; "Regina Iocasta" de Constantin Zărnescu la Teatrul Naţional din Tîrgu Mureş (Doina Papp) **p.30**; "Nunta însîngerată" de Federico García Lorca şi "Uneltiri la Mayerling" la Academia de Artă Teatrală din Tîrgu Mureş; "Casa Mare" de Ion Druţă la Teatrul "Mihai Eminescu" din Chişinău (Sabin Popescu) **p.34**; ● TELETEATRU: **Miruna Runcan:** Troia unui Orient şi mai apropiat **p.36** ● "UNDE FUGIM DE-ACASĂ?" **p.37** ● OGLINZI

SUMAR 3-4

PARALELE de Marian Popescu **p.38** ● BEŢIA DE CUVINTE de Alice Georgescu **p.39** ● ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII de Valeriu Moisescu **p.40** ● RELIEFURI: Sylvaine Zaborowski "Ceea ce numim teatrul absurdului este de fapt un teatru al realităţii" (Cristina Dumitrescu) **p.42** ● DIALOG: Bernard Faivre-D'Arcier, "Sprijinirea teatrului de către stat reprezintă, în Franţa, o tradiţie" **p.45** ● AVANSCENA DRAMATURGULUI: **Laurenţiu Ulici**, Sus cortinalional **p.48**; **Horia Gârbea**, Doamna Bovary sînt ceilalţi **p.49** ● CIVILIZAŢIA IMAGINII: **Ileana Popovici**, "Visul unei nopţi de vară". Un "simultan" cu arhitecţii scenografi Paul Bortnovski şi Dan Jitianu **p.64**; **Mihaela Săsărman**, Coregrafia ca inovare perpetuă **p.68** ● CU OCHIUL LIBER de Adriana Bittel **p.71** ● DECUPAJE de Marian Popescu **p.72** ● Jean Pierre Thibaudat: Bucureşti: Doctorul teatru **p.74** ● SCENA LUMII: **Victor Scoradeţ**, Realismul oniric al lui Tankred Dorst **p.78**; **Milan Kundera**, O viaţă ca o operă de artă **p.80**; **Spyros Vrahoritis**, Greaca veche ca mască a limbajului teatral **p.80**; **Dragoş Galgoţiu**, Aşteptîndu-l pe Godot la Théâtre des Amandiers din Paris **p.82**; **Sergiu Anghel**, "Spectacolul Paris" **p.84**; Luc Bondy de vorbă cu George Banu **p.86** ● Alexandru Tatos: Fragmente de jurnal **p.88** ● Primim la redacţie **p.93**

coperta I: Irina Petrescu
foto: Victor Stroe

coperta II: Spectacolul străzii, spectacolul teatral...
foto: Sorin Lupşa

coperta IV: „Transfer de personalitate" de Dumitru Solomon
la Teatrul Naţional din Cluj
foto: Ileana Muncaciu

TEATRUL „REGINA MARIA" ORADEA 4 - BIHOR - ROMÂNIA

culegerea şi paginarea electronica: „Editorii Asociaţi
tiparul: „Arta Grafica"

DUMITRU SOLOMON

TEATRELE, PIESELE, LEGILE.

Situaţia teatrului, fără a fi catastrofală precum aceea a economiei, nu este nicicum de invidiat. Valoarea subvenţiilor de la buget coboară vertiginos, chiar dacă, în cifre absolute, ea pare să rămînă aceeaşi. Noile preţuri, aşa zis liberalizate (ce vină or fi avînd bieţii liberali cărora li se împrumută numele - aproape glorios - pentru a se înnobila creşterea triumfală a preţurilor?), pun teatrele în imposibilitatea de a "negocia" cu fabricile de scînduri, cu fabricile de hîrtie, cu ţesătoriile, cu tipografiile, cu hotelurile, cu CFR-ul, ba chiar şi cu autorii. Vom avea iarăşi inflaţie de spectacole în două personaje, cu o pînză

aproximativ vopsită ca decor şi cu drepturi de autor neplătite ani de zile dramaturgilor? Asta pe de o parte.

Pe de altă parte, nici subvenţia asta, cît o fi ea de oxigen pentru corpul teatral, n-ar putea întreţine viaţa unui organism care **nu vrea să trăiască,** *n-ar putea învia morţi. Subvenţionînd teatre care nu vor (grevă nedeclarată?) sau nu pot (epuizare profesională?) să mai lucreze, care-şi plătesc salariaţii doar ca să se lamenteze pe marginea degringoladei, înseamnă a pompa oxigen în cadavre. Se plîng unii directori că nu mai au actori. Să-i cumpere! Să-i împrumute! Sînt destui care stau degeaba şi ar dori să lucreze. S-au înfiinţat cîteva teatre noi, care, deşi particulare, mai sug din biberonul bugetului, dar care încă n-au produs nimic notabil. Cel mult au încercat să pună pe picioare niscaiva spectacole străvechi, sleite, neînstare să justifice pensia culturală pe care o primesc autorii lor. Acum, cînd putem juca orice, pînă şi piesele total neinteresante ale scriitorilor europeni contemporani (dacă n-aţi văzut, vedeţi* **Mlaştina***), ne încurcăm în tot felul de piedici pe care, cele mai multe, ni le punem noi înşine.*

În stradă, chiar în stradă, dar nu în manifestaţii organizate, se găsesc dramaturgii români. Mulţi, puţini, aflaţi la cota valorică a literaturii noastre, cum spun criticii de teatru, sau sub această cotă, cum spun criticii literari, ei **există** *totuşi. Au sertarele goale? Nu ştim. Nimeni n-a încercat să le scotocească prin sertare. Dar există încă destule piese nejucate, jucate prost, jucate incomplet, deformat, cenzurat, dar şi piese care au fost jucate bine şi care pot fi jucate la fel de bine şi acum. De ce o plesă scrisă în urmă cu aproape treizeci de ani de Vaclav Havel se poate juca în cîteva teatre, iar* **Există nervi** *a lui Marin Sorescu, nu? De ce o piesă mai veche a lui Schisgal, şi nu o piesă mai nouă a lui Vişniec sau a lui Horia Gârbea? Nu cred că absolut toată dramaturgia românească din ultimele decenii este perimată, demonetizată, atrofiată, prin, să zicem, prezenţa unor aluzii sau trimiteri la anumite realităţi. Regizorii au declarat că s-a sfîrşit cu teatrul metaforic, alegoric, aluziv, că ne trebuie un teatru direct (a se reciti interviurile date revistei noastre, precum şi altor publicaţii). Iată însă că nu s-a sfîrşit. Spectacolele lor (ca şi ale altor regizori) sînt pline de aluzii la actualitatea noastră imediată, uneori cu adaosuri (posibile?, imposibile?) de text:* **Cine are nevoie de teatru, Păsările, Merlin, Vărul Shakespeare, Ubu rex** *etc. Publicul reacţionează la aluzii la fel ca înainte de prăbuşirea dictaturii. Este bine sau este rău? A dispărut teatrul metaforic? Dar cu cît este oare mai metaforică piesa* **Iona** *a lui Marin Sorescu decît* **Merlin** *a lui Tankred Dorst? Cu cît este mai alegorică* **Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă** *de Horia Lovinescu decît* **Păsările** *de Aristofan,* **Ubu rege** *de Jarry sau* **Un joc al visului** *de Strindberg?*

A juca dramaturgie românească nu înseamnă a juca **prioritar** *dramaturgie românească sau a stabili (absurd!) un procentaj obligatoriu. Mi se pare cît se poate de firesc refuzul lui Andrei Şerban, directorul Teatrului Naţional din Bucureşti, de a accepta o lege care ar stipula obligativitatea unui repertoriu constituit 50% din piese româneşti. Nu poţi sili un teatru să introducă piese în repertoriu pe alte criterii decît acelea ale valorii şi/sau ale rentabilităţii. Nici Ministerul Culturii nu poate să impună teatrelor dramaturgia naţională; s-ar ajunge la vechiul sistem practicat de Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste. Aşadar, inutil domnul P.Everac îl trage la răspundere pe domnul A.Pleşu că teatrele nu joacă piesele româneşti (recte piesele domniei-sale, care, în treacăt fie spus, au fost cît se poate de jucate în vechiul regim, sub protecţia unei reguli procentuale şi a unei Direcţii a teatrelor teribil de părtinitoare). Dacă teatrele nu vor să joace piesele domnului Everac (sau ale altora, inclusiv ale mele), nimeni nu le poate obliga. Ministerul Culturii poate doar încuraja, prin subvenţii, valorificarea literaturii dramatice româneşti. Personal m-aş simţi chiar ofensat dacă ministrul Andrei Pleşu ori altcineva din subordinea domniei-sale ar da dispoziţii unui teatru să-mi joace o piesă. Mi se pare înţeleaptă, în acest sens, soluţia pe care şi-a propus-o Victor Ernest Maşek, directorul Teatrului "Nottara", de a alege între două piese relativ egale în valoare pe cea românească. Este o opţiune care, dacă ar contamina şi pe alţi directori de teatru, ar face dreptate dramaturgiei româneşti fără a se folosi biciul legii. Dacă teatrele sînt chemate să-şi demonstreze potenţa şi valoarea, de ce dramaturgia n-ar răspunde aceleiaşi chemări?*

foto: ovidiu-mihai huiban

MELANCOLIA DISPERĂRII

Într-o carte din anii '20 dedicată lui Dostoievski, André Gide lansa o formulă ce a făcut ulterior carieră. Iar azi e mult mai bine cunoscută decît prea puţin citita monografie. Expresia sună cem aşa: bunele sentimente sînt acelea care fac o literatură proastă. Sau, poate mai exact, cu bune sentimente se face o literatură rea. Teoretic, dreptatea este de partea lui Gide. Toţi marii prozatori ai lumii, de la Flaubert şi Caragiale pînă la Cehov şi Camus, au fost nişte "răi". "Bunătatea" în artă duce direct în melodramă, în dulcegării, în kitsch. Emoţional sau ideatic. Dar în politică? Aici parcă lucrurile evoluează mai altfel. A fi bun sau a fi rău devin fapte secundare. Consecinţe. Evenimenţialul se clădeşte pe adevăr şi minciună. Care sînt alte categorii (sau ce anume?) decît bunul,răul sau binele. Estetica gliseză în etic chiar dacă şi politica e considerată, şi nu de azi-de ieri, o adevărată artă. Cine face politica şi cine o suportă? Există numeroase reguli, convenţii, artificii, legi, un anume cod în intervalul cărula se poate face politică? Unde începe ea şi cînd se sfîrşeşte? Există teorii, o experienţă a politicului, o practică istorică a politicii? Sau numim politică doar ce trăim, mai mult sau mai puţin epidermic, "idelle" fiind dominate de biologic şi "strategille", de umorile intestinale? Ne putem antrena pentru politic, putem învăţa politica precum cîntatul la mandolină? Este omul singurul animal politic sau şi celelalte vieţuitoare au o lume a "politicului"? Studierea vieţii vegetale şi animale ne oferă multe surprize. Cine mai are răbdare - şi timp - să pună cap la cap informaţii istorice, geografice, sociologice, matematice, biologice, chimice, fizice, meta şi patafizice şi atîtea altele, cînd se poate face politică şi poli-tichie şi fără alte atîtea consideraţii? Este politica un spaţiu al eticului sau a cîştiga, a învinge, a domina şi a impune oferă şanse oricăror comportamente ale lui totul e permis? Este permis chiar orice în politică? Sau nu prea? Ce şi cît anume e permis? Răspunsuri nu se pot da. Eficienţa şi praxis-ul oferă atîtea exemple. De mari "învingători" ai istoriei care, apoi (cînd?), s-au dovedit nişte palaţe sau, mai rău, adevăraţi monştri. Cine merită aplauzele spectatorilor din uriaşa sală a istoriei (aici factorul - element de recuzită - timp ocupînd locul primordial), cei înfrînţi sau cei victorioşi? Trăim de cîteva mii de ani sub semnul politicului. Bun sau rău, el a făcut parte din viaţa noastră. Chiar şi atunci cînd l-am ignorat, cînd am spus "Nu ne interesează" sau "Nu e treaba mea!", Politicul, sub multiplele lui forme de agresiune, a venit peste noi. Istoria mare a lumii este alcătuită din miliardele de istorii mici ale fiecărula. De ieri, de azi, de mîine. Dintotdeauna. Cei care îi îndeamnă azi pe intelectuali, dar mai virtos pe creatorii de frumos, să-şi vadă de treburile lor (care?) şi să nu se amestece în politică (asta ce o mai fi?) dau dovadă de o rea înţelegere a lumii. Poţi să fii scund sau înalt, gras

sau slab, alb sau negru, dar nu poţi să nu fi deloc cînd eşti. Din moment ce existăm, politica e în noi şi în preajma noastră. Noi sîntem politica. Bună sau rea, asta ar fi altă socoteală. Una care convine sau convinge, una care domină sau suportă, apar, doar, atîtea variante. Important ar fi, sau ar trebui să fie, dacă sîntem cinstiţi cu noi înşine. De aici încep adevăratele "spectacole". Din Interioritatea noastră. Este politica doar un joc al inteligenţei (şi intereselor) sau un exerciţiu al intereselor (şi inteligenţei) în scopuri şi cu finalităţi mult prea pămînteşti? Oricine poate răspunde. A striga JOS COMUNISMUL! devine o chestiune de ordin moral sau doar o formulă preluată, uneori conjuncturală, alteori încercînd să mascheze carenţe de alt ordin. Politica a schimbat oamenii tot atît cît şi oamenii au tot schimbat fel de fel de politici. Dar sînt momente ale lumii şi ale fiecăruia cînd răspunderea colectivă devine o sumă infinită a unor răspunsuri individuale. După atîtea experienţe totalitare - care nu sînt de ultimă oră, ci au început odată cu istoria - e greu să mai admitem că nu există, totuşi, o răspundere individuală. Răspundere şi răspunsuri. Din păcate ele nu se pot însuma, iar politica n-a fost făcută niciodată prin numere, ci prin serii şi grupuri. Prin mulţimi, în sens matematic. Cu mulţimile se operează altfel decît cu cifrele (numerele). Să nu ne complicăm: copiii vor continua să rîdă şi bătrînii să se teamă de moarte. Sentimentele nu pot fi exprimate în formule. Şi atunci, de ce să ne fie frică de politică? Ar însemna, poate chiar aşa şi este, să ne fie teamă de noi înşine. Cioran consemna într-o mică prezentare la o traducere în limba germană a Exerciţiilor de admiraţie cum a fost întrebat de doi studenţi spanioli dacă se poate trăi fără fundamentación. Încuietoare întrebare: ce să răspunzi? Şi Cioran oferă nu o explicaţie, ci o mărturie: "Le-am răspuns că este adevărat că nicăieri n-am aflat o temelie solidă, dar am reuşit totuşi să rezist, căci, pe măsură ce anii trec, te obişnuieşti cu toate, chiar şi cu ameţeala. Şi, apoi, nu veghem şi nici nu ne întrebăm întruna, luciditatea absolută fiind incompatibilă cu respiraţia. Dacă am fi conştienţi clipă de clipă de tot ce ştim, dacă, bunăoară, conştiinţa lipsei de fundament ar stărui neîncetat şi intens totodată, ne-am curma viaţa sau ne-am lăsa să lunecăm în idioţie. Existăm mulţumită clipelor cînd uităm anumite adevăruri, şi asta pentru că în timpul acestor intervale acumulăm energia care ne va îngădui să înfruntăm tocmai aceste adevăruri."

Poate că citatul a părut prea lung. Dar acum, azi, aici, la "noi", pe-ai nostru plai şi pe o fostă (se pare) gură de rai, trebuie aă găsim o fundamentación pentru orice fel de politică facem. Că nu sîntem încă pregătiţi pentru aşa ceva se vede din viaţa parlamentară. Unde nu mai este teatru. Doar circ. Atît ne-a mai rămas. Pîinea noastră cea de toate zilele. Politica.

BEDROS HORASANGIAN

ANCHETA TEATRUL AZI

CUM PRIVEȘTE CRITICA DRAMATURGIA ROMÂNĂ? (VII)

GABRIEL RUSU

PRIVIND ÎNAPOI CU OARECARE NELINIȘTE...

Din cîte știu, criticii literari nu s-au dat (nu se dau?!) niciodată în vînt după comentarea dramaturgiei. Un spectacol teatral îi poate incita întru comiterea unor notații de simplu spectator, dar, în fața textului dramatic "în stare pură", ei, criticii literari, se lasă cuprinși de o ușoară

reticență. De unde vine, oare, acest amestec de sfiiciune și parțial dezinteres? Poate din acuta conștientizare a faptului că dramaturgia nu face parte în totalitate din "teritoriul lor de vînătoare". Piesa de teatru "citită" doar în text stă, cu peremptorie evidență, sub semnul unor obligatorii metamorfozări ulterioare. Avertismentul este deosebit de clar: urmează scena, urmează mișcarea cuvîntului (a textului privit ca literatură!) într-un alt "regn" de semne. Și de-abia spectacolul constituie produsul finit al... dramaturgului (cam același lucru se întîmplă cu un scenariu de film). Deci textul dramatic poate fi văzut (și) ca un produs non-finit, ca un stadiu intermediar din evoluția unei forme de existență estetică mult mai complexă. Iar criticul literar se poate întreba dacă are rost să se ocupe numai de un anume segment al unei deveniri... Este posibil, desigur, ca argumentarea aceasta să fie combătută. Ea nu a încercat altceva decît să justifice un complex de vinovăție.

În ceea ce mă privește, am fost mai totdeauna fascinat de "citirea" textului dramatic și puțin tentat să "văd" spectacolul care îi corespunde. Îmi amintesc (nu cu nostalgie, ci cu o calmă mulțumire) că în urmă cam cu douăzeci de ani descopeream, entuziasmat, paginile din Teatrul american contemporan, Teatrul englez contemporan și Iona a lui Marin Sorescu. După un timp, același lucru s-a petrecut cu dramaturgia lui D.R.Popescu și a lui Dumitru Solomon. Mult mai încoace, am repetat experiența cu piesele de teatru ale lui Matei Vișniec. Această rememorare nu țintește defel a aduce în prim-plan un sentimentaloid "lanț al amintirilor", ci dezvăluie niște opțiuni - bineînțeles subiective.

După părerea mea (de nespecialist în domeniu!), dramaturgia română a excelat, în ultimii ani, mai cu seamă în formula parabolei. Aceasta nu înseamnă că trebuie înghesuite în cotlonul uitării piesele de teatru scrise - într-o manieră ce miza pe clasicista structură solidă din punctul de vedere al logicii comune - de Aurel Baranga sau Horia Lovinescu. Dar autenticul fior de tragism existențial nu a putut fi "prins" decît în textele dramatice care își propuneau, cu bună-știință, a transcende contextul social îngust. Fugind de o minciună sufocantă care invada, dinspre comandamentele conjuncturale, arta servilă, dramaturgii adevărați ca scriitori au descoperit voluptatea, deloc gratuită, de a explora diverse ipostazieri ale ființei umane eliberate de preceptele clipei politice încorsetante, ale ființei umane lăsate să cutreiere nesfîrșirea istoriei ca ficțiune. Da, ca ficțiune! Căci, odată ignorat un realism obositor prin falsitate, ficțiunea și-a recăpătat supremația. Iar textul dramatic a putut să se "încarce" cu semnificații de profunzime în ceea ce privește condiția umană. Este aceasta o modalitate de a-l privi ca pe un text literar "pur-sînge". Dar criticul literar - din deformație profesională ori predispoziție lenevoasă - nu poate face altfel.

Dacă mă uit spre anii care au trecut peste dramaturgia românească, simt că mă cuprinde o oarecare neliniște. Piese de teatru remarcabile au existat, indiscutabil. Ele ne-au întreținut speranța că literatura dramatică nu a devenit cu totul și cu totul amorfă. Dar au existat și mult prea multe produse de serie și sub-serie. Simt o înfiorare neplăcută cînd îmi aduc aminte de "Serile de teatru T.V." de mai an, seri de teatru care ne ofereau cu tembelă asiduitate triste comedii fără de voie. Mă întreb dacă dramaturgii români - și nu numai ei - vor mai ști să iasă de sub obrocul intereselor conjuncturale.

Întrebarea aceasta, ușor retorică, nu vrea neapărat să fie dramatică (nici măcar dramaturgică..., poate puțin taumaturgică). Dar a răspunde la ea - a răspunde în timp și prin text, firește - îmi pare a fi esențial. Pentru că (sper!) am învățat în cursul unei lecții chinuitoare să nu confundăm piesa de teatru cu "ilustrarea" festivistă a unor momente mai mult sau mai puțin istorice. Pentru dramaturgul neadevărat, tentația este mare (și dacă, prin minune, ocolește patetismul ieftin și oficial, ajunge la cancanul bulevardier gros). Pentru dramaturgul adevărat, tentația nici nu trebuie, măcar, să existe. Ființa umană în istorie și/sau în absolut nu trebuie să devină pretext pentru disertații plicticoase. Deocamdată, dramaturgii cu nume consolidate tac. Poate că tăcerea le este necesară și benefică. Dinspre tineri vine un flux de aer proaspăt. Mă gîndesc la Horia Gârbea. Mă mai gîndesc la Anca Delia Comăneanu și la Valentin Petculescu, ale căror piese de teatru le-am ascultat, nu cu multă vreme în urmă, prin bunăvoința redacției de teatru din cadrul Radiodifuziunii. Ar fi cazul să li se dea mai mult cuvîntul, și pagina, și scena. Cred că este înțelept să privim înapoi cu oarecare îngrijorare, deoarece astfel învățăm să greșim - cît de cît - mai puțin.

■

CE (MAI) E DE FĂCUT?

MISTER ȘI VODEVIL

O are ce oraș să fie acesta, Sfinte Petre? întrebă Dumnezeu dîndu-se niznai și ocolind cu grijă gropile din asfalt. Cubureștii, Mărite Doamne, cetatea cea mai cunoscută... de la Nistru pîn'la Tisa. Tot românul plînsu-mi-s-a, plînsu-mi-s-a, plînsu-mi-s-a, **fredonă vesel Domnul. Eee, nu e chiar așa simplu, Strălucinate, da' ar fi ceva adevărat, îs cam plîngăreți. Pe-aici umblă lumea tot timpul cu cenușă-n cap... Se poate, se poate, Petre... ia uite... de ce se îmbulzesc ăia acolo? Ce-au de împărțit? Se ceartă? Doamne, se încontrează pe politică. Se-ncontrează, zici? Musai că asta e. Mai să se ia la bătaie. Păi se și iau, să n-aveți grijă. Și cînd nu se bat între ei, îl bate poliția ca să le treacă pofta de politică. Da', de fapt, politica asta cu ce se mănîncă, ia spune-mi și mie că tu, Petre** (zise Dumnezeu cu invidie), **văd că le știi pe toate. Doamne, dacă începem cu ironii... n-ajungem departe. Serios? Nici măcar pînă la Bariera Vergului? Sfinte Părinte, io v-am spus răspicat: dacă nu încetați cu zeflemeaua, mă sui sus și-mi văd de treburile mele administrative. Lasă, Petre, lasă, nu mai fi așa țîfnos. Și niște trebușoare din alea ai putea să mai faci și pe-aici, prin Cuburești. Nu vezi cum stau gunoaiele? Ba văd, Doamne, văd, oftă Petre, și ce pot să fac? Vrei să te pun prim-ministru, Petre? Doamne, io m-am săturat de vorbe d-astea în doi peri... Măi, măi, măi! Ce iute la mînie ești. Oi fi avînd ceva sînge spaniol? Luminate...! El gata, gata, hai să ne-mpăcăm. Spune-mi mai bine cum e cu politica... Mor de curiozitate. Politica, Sfinte Părinte al Lumii, e o mare curvișteină. Ptiu, Petre, ia agheasmă-n gură și clătește-te. Unde ai învățat să vorbești așa buruienos? Ultrasfinția Ta, ăsta e cuvîntul cel mai potrivit. Da, Petre, da' la părul meu alb nu te gîndești? Iertare, Doamne, am greșit. Bine, bine, zi mai departe... Oamenii, urmă Petre, își aleg niște reprezentanți, îi votează adică și îi bagă în două camere. Cel puțin așa e în ținutul ăsta. Și înlocuitorii ăștia de oameni ce fac înăuntru? Tăifăsuiesc, se iau la harță, fac afaceri și iau salarii barosane. Noi, Petre, de ce n-am făcut niciodată alegeri, acolo... "sus"? Asta, Doamne, ar trebui să întreb eu. N-aș vrea să par încrezut, dar la o adică, în caz de confruntare electorală cinstită... nu se știe, Doamne, cine ar fi stat azi pe Tronul Ceresc și cine ar fi zăngănit chelle de la Poarta Raiului... Alci mă-ntunec eu, Petre, și te-ntreb, ce-i aia confruntare electorală cinstită? Din cîte mi-aduc aminte, la români, de vreo șaptezeci de ani încoace... Exagerați, Strălucinate, exagerați. Lasă, lasă că știu eu... și chestia aia din '37, combinația țărăniștilor cu cămășile verzi** (Dumnezeu oftă și, cu gîndul aiurea, nu observă o gură de canal fără capac). **Eli, Eli, etîcî, țipă Sfîntul Petru. Un nor sîngeriu acoperi soarele. Dar Dumnezeu se cățără pe marginea canalului și strigă: Trage, Petre! Soarele rupse norul însîngerat și Dumnezeu ieși la lumină cu o arcadă spartă și cu o entorsă la genunchiul stîng. Cum îi zice, Petre, primarului ăstuia din Cuburești? Har Domnului că n-ați pățit mare lucru, rînji Petre. Mă și gîndeam la alegeri generale anticipate. Vreau numele ucigașului, țipă Dumnezeu schimonosindu-se de durere. Doamne, nu e bine, zise împăciuitor Petre. Acuma v-ați pierdut sărita și vorba ceea**: Domnu', la mînie/ Dă hemiplegie... **Bine, bine... Da' nu vezi că m-a nenorocit? Mergem la Urgență, Luminație** (Dumnezeu șchiopăta deja pe la Piața Dorobanți). **Și cu Regatul Ceresc ce să fac? Asigur eu nterimatul, Doamne. Parol? se schimonosi Demiurgul. Știi ceva, Petre, ia hai s-o luăm noi spre casă. Fugulița, fugulița. Văd că aci, pe pămînt, îți cam umblă gărgăunii prin cap. Ascult, Doamne, surîse enigmatic Petre. Și dispărură.**

HANIBAL STĂNCIULESCU

LUMEA MICĂ A TEATRULUI

Lumea nu e mulţumită de teatru, fiecare dintr-un alt motiv. Nu e mai puţin adevărat că nici oamenii de teatru nu sînt mulţumiţi de "lume". Un distins actor şi animator s-a supărat atît de tare că publicul "s-a supărat" pe teatru încît a avut fantezia funebră să publice un necrolog prin care anunţa că "publicul a murit". Cîtă forţă de concentrare interioară să trăieşti în hărmălaia din Bucureşti şi să nu vezi pe nimeni în jurul tău! Sigur că în ceea ce înţelegem prin milenarul theatrum mundi a intervenit în ultimul timp la noi o răsturnare a raporturilor dintre teatru şi lume. Poate că publicul este într-adevăr mai captivat de lumea ca teatru decît de teatrul ca lume, dar publicul n-a murit, el stă la pîndă, află tot, ştie tot şi umple sălile de spectacole cînd nici nu te aştepţi, cum ne mărturisea un director de teatru, surprins că lumea dă năvală la Nora de Ibsen, pe cînd el se pregătea să dea lovitura cu un Havel. Ce frustrări postrevoluţionare i-au transformat pe oamenii noştri de teatru, cei mai adesea actori, în fiinţe prăpăstioase care poartă pe umeri povara culturii române, lansînd mesaje planetare despre criza teatrului, înfierînd nedreptăţi strigătoare la cer, bîjbîind adeseori în căutarea unui inamic care nu există? Să ne aducem aminte că, în ciuda oricăror oprelişti, actorii erau răsfăţaţi ai publicului şi erau lăsaţi să se poarte ca atare. Teatrul românesc era cenzurat dar sigur pe sine, poate, pentru că în cercul restrîns al puterii funcţiona un cult analfabet al culturii, poate chiar teama mistică şi ignorantă care te împiedică "să te joci cu cele sfinte". Marile demonstraţii de forţă împotriva culturii (în afara desfiinţării studiourilor teritoriale de radio) n-au fost posibile, iar ideea dispariţiei unor teatre (care circula prin anii '80, cînd s-a redus considerabil subvenţia) producea conducătorilor locali frisoane strategice de refuz. Dimpotrivă, în stilul trompetist al vremii, exact în momentul cînd teatrele mergeau prost şi se zbăteau în sărăcie şi nevoi, s-a înfiinţat un nou teatru la Suceava, se vorbea de altul la Turnu Severin, iar drama celui din Rîmnicu Vîlcea, născut tot din asemenea vanităţi faraonice împinse pînă în mica lume a teatrului, continuă şi astăzi. Trebuie să recunoaştem că toţi am speculat această "timiditate" a puterii - inexplicabilă -, care a împiedicat dictatura să ducă lucrurile pînă la capăt şi să renunţe la pasul decisiv ce putea fi decimarea instituţiilor de spectacole. Se reduceau subvenţiile, dar se admitea tacit ca ele să fie rotunjite din bugetele marilor întreprinderi, mai ales ale acelora pentru care, lucrînd ele oricum în pierderi gigantice, cîteva sute de mii de lei aruncate teatrelor erau ca un pahar de apă smuls din Marea Caspică. Aceste condiţii minime garantau actorului român un orgoliu defensiv, ţîfnos dar manierat faţă de autorităţile de contact direct, iar consideraţia ipocrită cu care îl tratau acestea îl întreţineau iluzia apartenenţei la o elită. Astfel că actorul român îşi vedea menajată o "regalitate" a lui destul de confortabilă, care îl ţinea spatele drept şi privirea ageră cînd trecea pe lîngă portarul teatrului intrînd într-o clădire unde o armată de personaje secundare îl stătea la dispoziţie să-i servească talentul şi îl punea la adăpost de grijile dar şi de bucuriile competiţiei. Reminiscenţe din această regalitate săracă (ce nu deranja pe nimeni pentru că totul se petrecea în lumea mică a teatrului) au luat, după căderea dictaturii, forma vanităţii de lider, motiv pentru care mă topesc de respect pentru actorii de frunte care încearcă să-şi vadă de meseria lor. Este greu de apreciat cîţi ani vor trece pînă cînd actorii noştri vor accepta un teatru al inconfortului în care nimic nu pare, dar totul este cu putinţă.

Întîlnirea oamenilor de teatru din ţară cu cei din diaspora n-a fost, nici aceasta, atît de euforică pe cît ne-am fi aşteptat. Am aflat, astfel, că două moduri de a trăi înseamnă şi două doctrine diferite asupra teatrului. Oricum, ciocnirea trebuia să se producă dar, fiindcă nu putem să le cerem oamenilor de teatru din România să-şi imagineze că au trăit în Occident şi să gîndească în consecinţă, trebuie să le pretindem celor veniţi să se adapteze şi celor "rămaşi", să înveţe. Pornind de la declaraţiile pline de inocenţă, dar molipsitoare, ba chiar periculoase ale unor regizori români rezidenţi peste hotare, s-a pus la îndoială valoarea, rostul, destinul şi vocaţia literaturii dramatice române. Lor li s-au alăturat şi alţi oameni de teatru - lucru bizar, majoritatea din Bucureşti - care simţeau, desigur, nevoia unei revanşe după ce ani de zile a fost impus în repertorii un mare procent de piese româneşti. Consecinţa acestei presiuni cantitative a avut, să nu uităm, rezultate bune, astfel încît din vraful de maculatură pentru scenă au răsărit cîteva zeci de opere cu care s-ar putea mîndri orice cultură. De necrezut că, ideea de a bloca dramaturgia autohtonă a putut fi luată în serios, fie şi numai pentru examinare! Ca şi cum n-ar fi fost de ajuns că, pe parcursul unui an întreg, din cele aproximativ o sută de premiere, numai 5-6 au fost româneşti, juriul Festivalului "I.L.Caragiale" a refuzat să acorde Premiul pentru cel mai bun spectacol cu o piesă românească, deşi Matei Vişniec, cu Bine, mamă, dar ăştia povestesc în actul doi ce se întîmplă în actul întîi l-ar fi meritat cu prisosinţă. Toate privirile s-au îndreptat către Vest, unde era întrezărită salvarea, dar n-a trebuit să treacă mult timp ca să ne dăm seama că nici Timberlake Wartenbaker, nici C.Churchill, nici chiar mult lăudatul Havel, apariţie epidemică în repertoriile româneşti postrevoluţionare, nu depăşesc un nivel mediu al dramaturgiei contemporane şi nu se pot compara ca sferă de interes cu piesele unor dramaturgi români. Desigur, cînd directorii de teatru şi regizorii noştri vor înceta să facă experimente repertoriale visînd cu ochii închişi la un turneu în Vest ("la Viena, la Oradea, la Huedin, oriunde numai să fie în Vest", cum suna o anecdotă de pe vremea frontierelor închise), ei vor observa că publicul va avea nevoie, între altele, de piese româneşti.

Lucru cert, libertatea i-a surprins nepregătiţi şi pe regizorii noştri, altfel nu se pot explica tatonările îndelungate, absenţa liderilor artistici care să însufleţească trupele teatrale şi mai cu seamă această copilărească manie a imitaţiei căreia îi cad victimă regizorii aflaţi în plină maturitate. Ne poartă Andrei Şerban prin holuri şi magazii de decoruri în Trilogia antică? O vor face şi Silviu Purcărete sau Mihai Manolescu. Se vorbeşte buruienos în Cine are nevoie de teatru sau în 3 Havel ai lui Lucian Giurchescu, încît te foleşti pe scaun şi tragi cu coada ochiului, neliniştit, la vecini? Vor mai fi încă patru imitatori care descoperă că exact limbajul scatologic era ceea ce lipsea teatrului românesc contemporan. Din fericire, toate acestea se petrec în lumea mică a teatrului. În lumea mare defectele sînt direct proporţionale, dar se trec cu vederea.

MIRCEA GHIŢULESCU

Célimène din "Mizantropul"

IRINA PETRESCU:

"SIMȚIM NEVOIA SĂ NE ÎNNOIM ȘI NU ȘTIM CUM"

Nu știu dacă e adevărat - îmi place să-mi închipui mai degrabă contrariul - că artiștii - fie ei scriitori, pictori sau actori, umblă prin lume cu un carnețel ascuns în mînecă și cu privirea ațintită asupra noastră, a muritorilor de rînd, urmărindu-ne reacțiile, studiindu-ne comportamentul, spre a se servi apoi de "materia primă" astfel acumulată, fiecare pe cît îl ține talentul. Reciproca, însă, e cu siguranță adevărată: pe ei, ochiul de bondar al mulțimii îi pîndește cu toate fațetele sale, îi caută lacom, cîteodată chiar îi colorează potrivit propriei sale dorințe de a-i vedea. Felul cum suportă această "pîndă" depinde de firea artistului respectiv: unii se lasă în voia ei, sporindu-și poate - dar cu ce preț! - popularitatea, alții o acceptă resemnați, ca pe o servitute a meseriei, și se antrenează să-i facă față, cîțiva, puțini, i se sustrag cu încăpățînare, dintr-o nevoie de discreție pentru care sînt de multe ori pedepsiți printr-o mimată indiferență. Oricum, fie că pierd fie că sînt în cîștig, senzația că se află în vitrină modifică ceva în ființa lor lăuntrică. Irina Petrescu nu pare să se înscrie în nici una din aceste categorii. Dacă n-ai cunoaște-o, ai putea s-o iei drept, să zicem, medic pediatru, arhitect, profesoară - într- atît "stilul" ei, de o desăvîrșită naturalețe, contrazice clauza de mai sus. De altfel, în jurul ei aerul nu e încărcat de acea tensiune care avertizează de obicei că ai de-a face cu o vedetă. Poate că felul acesta de a fi - simplu fără familiaritate, rafinat fără ostentație - este un dar de la Dumnezeu, poate că i-a fost inculcat în prima copilărie, ca temelie a "civilizației interioare". Datorită lui, însă, se simte la largul ei oriunde s-ar afla printre oameni - pe stradă, în autobuz, la o recepție diplomatică sau la Alimentara din colț. Vine firesc în întîmpinarea oricui, dar nu se așază niciodată în centrul unui grup; vorbește puțin, dar dacă i se pare că subiectul merită, se angajează în discuție cu fervoare adolescentină; cînd realizează că a fost (iarăși) prea serioasă, se retrage topindu-se într-un surîs, ca pisica din Alice în țara minunilor.

Pe scenă, o recunoști și n-o recunoști. Ceva nevăzut, care ține locul clasicilor coturni, îi dă statură. O aură de noblețe conferă pondere și semnificație gestului, atitudinii, cuvîntului rostit. Un joc transparent, pur, ca o ideogramă. Nu seamănă cu nimeni, totuși izbutește să nu se singularizeze; comunicarea cu partenerii decurge fără bruiaje sau distorsiuni.

☐ Dacă există un "cod genetic" al actorului român - temperament histrionic, comediant de geniu, tragedian din instinct, pasional, vulcanic, versatil - aș zice că sînteți un mutant. Sau greșesc?

■ *Numai de la un punct încolo... Fiecare actor e* altfel, *unic în felul său. Adevărat că nu sînt un actor de intuiție...și-mi pare foarte rău. E un minus...o neputință, pe care, din...șmecherie, să zicem, am convertit-o în trăsătură specifică. Maestrul Șahighian, profesorul meu din institut - omul căruia, după părinții mei, îi datorez totul - a sesizat la mine absența temperamentului histrionic și mi-a dezvoltat spiritul analitic. El m-a educat să nu mă arăt, m-a învățat să mă mișc între a dezvălui și a ascunde. Abordarea mea e cerebrală, logică, numai pe calea asta ajung la emotie. Nu mă bizui pe inspirație, pe "stare", ci caut mai întîi de toate să înțeleg: ideea textului și a regizorului. Mă consider un fel de "funicular" între vîrful muntelui - sensul piesei - și poala pîrtiei de schi - publicul; nu mă iau nici drept vîrful muntelui, nici drept un pom în pădurea de la poalele lui. Convingerea mea e că actorul e un instrumentist* de orchestră, *și nu un compozitor sau un dirijor; ca atare, el trebuie să asimileze partitura și s-o interpreteze, dacă e în stare, chiar cu virtuozitate. După ce am priceput, respect în totalitate autoritatea regizorului, ca să mă pot dezvolta în armonie cu concepția lui despre spectacol. Jocul partenerilor mă preocupă tot atît de mult ca și propriul meu rol. Îmi place enorm să ascult. Asta am învățat-o de la Clody Bertola și de la Ileana Predescu.*

Stăm de vorbă în camera în care-și făcea lecțiile pe cînd era școlăriță. "Ați fost premiantă?" o întreb, deși n-am îndoieli în privința răspunsului, ca s-o fac să uite că nu prea mai vede rostul încă unui interviu, pe lîngă atîtea altele cîte a dat. Rîde: *"Mi-e rușine să recunosc că da. Și-mi plăcea foarte mult matematica, mai ales geometria. Cu toate că am făcut școala aceea săracă, de zece ani, fără Blaga, fără Arghezi, cu Eminescu reprezentat prin* Împărat și proletar, *am avut parte de profesoare extraordinare."* În rafturile înțesate pînă-n tavan, cărțile adunate în adolescență, în studenție și în anii de maturitate par să se rînduiască de la sine, precum cercurile vîrstelor în secțiunea unui trunchi de copac. Poate că, dacă aș avea răgazul să găsesc cifrul acestor vecinătăți aparent întîmplătoare, aș pătrunde taina combinației de rece și fierbinte care dă produsul echilibrat numit Irina Petrescu. Răspunde la întrebări și politicos, și cu francheță, dar deplasează sistematic atenția dinspre propria ei persoană către o tratare mai abstractă și mai generală. Abia dacă-și recunoaște o "slăbiciune" pentru rolul din *Leonce și Lena*, așa cum ți-ai recunoaște o nostalgie după vacanțele copilăriei.

■ *Niciodată n-am făcut dintr-un rol un personaj cu care să mă identific în planul existenței. Sînt roluri care au fost importante pentru mine fiindcă făceau parte din spectacole importante și fiindcă mi-au dat prilejul să lucrez cu marii regizori - Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Radu Penciulescu, Esrig (în școală), dintre cei plecați, iar dintre cei rămași acasă, Valeriu Moisescu, Cătălina Buzoianu...*

☐ ...extraordinarul personaj din *Dimineața pierdută*, Margot, a cărui viață scenică, de la vîrsta pubertății și pînă pe patul morții, a fost o demonstrație de subtilitate și profunzime.

■ *Aici e integral meritul Cătălinei. Mie, rolul, pe secvențe, nu mi-a pus probleme dificile; ea este cea care a știut să alcătuiască din aceste flash-uri un arc voltaic. Cu timpul, m-am deprins să judec rolurile mai puțin prin prisma strălucirii scenice pe care o făgăduiesc, cît în funcție de măsura în care mă stimulează să mă depășesc. Am reușit să dobîndesc o imagine destul de clară - cred, sper - asupra a ceea ce pot și a ceea ce nu. Nu întîmplător la clasă mi s-a dat să lucrez Racine...și tragedie antică. În tragediile shakespeareene cred însă că nu mi-aș găsi locul; în comediile lui, în schimb, da. Sînt o fanatică a operei lui Caragiale, dar știu că "bunele lui dame" nu-mi sînt accesibile. Eugen Ionescu, poate mai degrabă... Și așa mai departe. Din păcate, am pierdut ora întîlnirii cu Ibsen și cu Cehov, mi-ar fi fost de mare folos. După destule roluri de adolescentă întîrziată (...), adevărata mea maturizare s-a produs cu* Uși închise *de Sartre, apoi un examen foarte greu cu Beckett -* O, ce zile frumoase!, *amîndouă lucrate cu Mihai Măniuțiu. Descoperirea cea mai recentă este Molière, care mi se și potrivește și e și foarte pe gustul meu; Célimène din* Mizantropul *în regia lui Valeriu Moisescu cred că este exact genul de rol la care structura mea mentală răspunde corect, în relația dintre implicarea afectivă și controlul rațional "liftul" funcționînd în ambele sensuri. Nu știu concret ce-mi rezervă următoarele stagiuni, dar, după postmodernismul dur, va veni curînd timpul ca teatrul să se întoarcă la umanismul suculent.*

☐ Dacă lăsăm deoparte filmul, aproape întreaga dumneavoastră carieră este legată de Teatrul "Bulandra". V-ați simțit dintotdeauna bine aici?

■ *E iubirea mea pe viață. E casa mea. Am debutat aici, în* Noaptea e un sfetnic bun *de Mirodan, în regia lui Radu Penciulescu; m-am dus după el la Teatrul Mic, unde era director. Dar așa destinului m-a adus înapoi, așa cum i-a adus, pe rînd, pe toți cei care încercaseră să plece - Victor Rebengiuc, Rodica Tapalagă, Petre Gheorghiu... Apar la un moment dat cine știe unde proiecte ofertante, roluri pe care le-ai dorit, dar "Bulandra" nu e un teatru de care să te poți despărți, după ce ai gustat din atmosfera de alci. E cel mai închegat colectiv din țară, cu o biografie a lui, format de doamna Bulandra și de Liviu Ciulei, compus din valori sensibil egale, cu o educație foarte bună și adîncă a civilizației în relație și în muncă, învățat să despice firul pînă la ultima nuanță. La noi n-au fost divorțuri artistice, scandaluri, mari nefericiri... Nu ne urîm între noi, nu ne disprețuim, nu ne invidiem. Ne-au legat și greutățile vremurilor pe care a trebuit să le trecem împreună. Nu conta cine vîslește, vîslea pe rînd fiecare. Iar în ființa noastră toate marile momente de artă și-au lăsat amprenta: un palimpsest. Spectacolele lui Crin Teodorescu* - Harfa de iarbă, Victimele datoriei -, *pe care nu pot să le uit; arsura "Marelui Diavol" Pintilie* - D-ale carnavalului, Revizorul... *După plecarea lui Liviu Ciulei (*Furtuna - *aproape ca un testament), și-au pus "semnătura" Cătălina Buzoianu, Tocilescu, Valeriu Moisescu, Măniuțiu. Cu toate că am fost nevoiți să jucăm*

noaptea e un sfetnic bun

"cu uşile închise"

şi texte mai puţin valoroase, nu ne putem plînge de lunga perioadă de întuneric din care am fi ieşit, zice-se, doar datorită revoluţiei; tot noi, şi tot atunci, am făcut Răceala *de Sorescu,* Anchetă asupra unui tînăr care nu a făcut nimic *de Dohotaru -, o piesă care nu şi-a epuizat încă resursele, pentru că e adevărată, nu e o invenţie la comandă...*

☐ Fiindcă a venit vorba de resurse - să nu ne mărginim la timpul trecut. Cum stă azi Teatrul "Bulandra" la acest capitol? De ce vocea lui nu se face auzită?

■ *Credeţi? Nu numai că are toate resursele pe care le-a avut, dar are în plus şi şansele împrospătării în trepte cu actori tineri, care vor deveni repere importante ale scenei româneşti. E marea şansă pe care ne-am pregătit-o cu grijă. Preluarea se poate face, aşadar, din mers, nu printr-o ruptură între vechea generaţie şi cea nouă. Pe rînd, Ciulei, Besoiu, Caramitru s-au ocupat de împrospătarea periodică, măcar cu cîte un post-două. Anul 1990 a fost un an de anestezie, de hibernare. Cred că era normal să se întîmple aşa. Ceea ce s-a petrecut a fost prea important ca doar să ne fi primenit la repezeală veşmintele. Încă n-am încolţit. Dacă nu era "explozia" de vitalitate artistică produsă de Andrei Şerban la Teatrul Naţional, pentru care mă simt parcă personal îndatorată şi recunoscătoare, poate că încă am fi tînjit. La noi a ieşit, de curînd,* Merlin. *Şi Borchert,* Afară în faţa uşii. *Urmează Liviu Ciulei, tinerii pe care i-am năucit cu mitologia noastră, vor avea în sfîrşit ocazia să simtă pe propria piele ce înseamnă să lucrezi strîns, cu metodă şi cu ritm, cu Marele Idol Secret. Mă bucur pentru ei. De felul meu nu sînt o optimistă, dar cred că teatrul îşi va reintra foarte curînd în funcţia sa de parte civilă componentă a societăţii româneşti. De acum încolo e o chestiune de talent, de pricepere - şi de noroc! - pentru a trece de la gloria în condiţiile care au fost către o nouă etapă de glorie, în condiţiile care sînt. Oricît de mare ar fi libertatea spirituală, nu trebuie uitat însă cît de greu va fi din punct de vedere practic, economic. Dar nu cred că e cazul ca noi să virăm către "bulevard". Aici e veritabila piatră de încercare: triplarea preţurilor. Nu aşa-zisa "criză a publicului".*

☐ Refrenul la modă: "Cine (mai) are nevoie de teatru?"

■ *Nu numai că e o prostie, e şi ceva foarte dăunător. Irresponsabil. Pagini întregi de ziar în care te-miri-cine se îngrijorează de soarta teatrului şi se lamentează că sălile sînt pe jumătate goale. Mie mi se pare important că sînt pe jumătate pline. Simt o nevoie arzătoare - cred că din tot ce am spus azi e singurul lucru despre care merită într-adevăr să vorbim - de a combate această panică artificial creată. Ea ţine de aceeaşi dorinţă de senzaţional ieftin care determină unele reviste să-l înfăţişeze pe actori chipurile "aşa cum sînt", cu aspectele lor cele mai dezagreabile, ori să caute noduri în papură oricărui lucru ieşit din comun, în care străiucirea şi greul poate că nu s-au echilibrat încă...*

☐ Credeţi că lucrurile dezagreabile nu trebuie spuse? E posibil, e de dorit ca în viaţă să domnească relaţii de salon?

■ *Nu cred că ne ameninţă această primejdie; oricum, ar fi de preferat variantei contrare. Sînt observaţii de "meserie", pe care e normal să le discuţi între "meseriaşi"; după ce văd un spectacol - şi văd multe, sînt un foarte bun spectator -, dacă am sentimentul că observaţiile mele* merită *să fie comunicate, le comunic. Publicului, însă, anumite lucruri trebuie să-i rămînă necunoscute, cel puţin în faza actuală. Tocmai fiindcă avem una din cele mai sensibile audienţe din lume; dar el, publicul, trebuie ocrotit, menajat, îngrijit, ajutat să se întoarcă cu faţa în direcţia mersului, să-şi clarifice starea de spirit, să-şi cîştige şi să-şi merite libertatea interioară. În acest sens apreciez drept o binefacere a revoluţiei importantele turnee ale teatrului francez şi englez. "Printemps de la Liberté" a fost evenimentul nr. 1 al Bucureştiului, vreme de cîteva luni; nu sîntem atît de mulţi oameni de teatru ca sălile să fi fost tot timpul pline de "specialişti" - erau studenţi, "civili", fericiţi ca de un dar ceresc. Anul acesta, în februarie, Teatrul Naţional din Londra a avut la noi săli pline pe vreme de viscol, şi nimeni nu pleca la pauză de teama că va pierde ultimul troleibuz. Actorii englezi erau uimiţi şi încîntaţi... Acum e un moment delicat; simţim nevoia să ne înnoim şi nu ştim cum.*

credincios şi de încercat, el ne va fi alături. În fundul sufletului său, publicul îi iubeşte pe actori şi le acordă credit. Trebuie să fim atenţi pe ce cheltuim acest credit.

❑ În ce fel îi iubeşte - cu deferenţă, sau mai degrabă ca pe ceva "al său"? Cum percepe artistul locul pe care i-l acordă societatea românească?

■ *Mai degrabă ca pe ceva al său. Posesiv. Temperamental. În vremea "de tristă amintire", am fost foarte marginalizaţi de oficialitate. Dacă la nivelurile medii "de îndrumare" mai exista o anumită deferenţă, "sus", în schimb, "la cel mai înalt nivel", se afişa un clar dispreţ şi chiar o intenţie de anulare. Locul care ni se acorda în societate se numea "prestator servicii culturale". Dacă te ciocneai direct de zid, sigur că sufereai, măcar din orgoliu. Izbuteai să eludezi această condiţie cînd munceai intens şi cu folos. Publicul nu s-a lăsat contaminat de această aroganţă şi ne-a "ţinut partea" cu un fel de afecţiune protectoare. Contribuia la asta şi condiţia noastră materială, aş zice modestă, echivalentă celei a unui inginer sau profesor sau maistru de sector. Raportul e cu totul altul decît în Occident, unde "starul" e aureolat de un standing ce-l plasează într-o lume inaccesibilă. Nu ştiu cît e de bine sau de rău. Totuşi, mi se pare că în sentimentele omului de pe stradă intră şi o anumită nevoie de a idealiza şi că ar prefera ca în jurul artistului să plutească un halo de discretă bunăstare îmbrăcată într-o undă de mister. În ce mă priveşte, nu m-am simţit niciodată umilită sau privită cu o curiozitate jenantă stînd, de pildă, la o banală coadă. O dată chiar mi s-a întîmplat ceva minunat: aveam nevoie pentru un dar de nişte bomboane şi fursecuri arătos ambalate; cum aşa ceva nu exista decît la cofetăria "Bucureşti", m-am resemnat să îndur o coadă ce avea să mă coste vreo două ore bune. Tocmai îmi scosesem din geantă o carte cînd, de undeva din faţă de tot, a venit lîngă mine o doamnă care mi-a spus în şoaptă că nu e grăbită, că timpul meu e mult mai preţios şi că mă roagă să primesc locul ei. Trecînd peste fîstîceala mea, m-a dus cu forţa în faţă, m-a "acreditat" la vecini şi s-a retras fără să-mi spună măcar cum o cheamă. Am avut sentimentul că am primit cadou un coş cu flori de ziua mea de naştere. Dacă mă gîndesc bine însă, poate că generosul gest al acelei doamne izvorîse dintr-o nevoie subconştientă de a nu mă vedea într-o postură ce m-ar fi diminuat; venind, seara, la teatru, ar fi vrut să mă afle pe un fel de piedestal, ca să se poată simţi ea însăşi* în templu; *era forma ei de a mi-l restitui.*

De regulă, cu cît oamenii sînt mai inteligenţi şi mai sensibili, cu atît suportă mai greu urîtul, sordidul existenţei cotidiene; graţia cu care actriţa izbuteşte să treacă peste asemenea momente ţine de aceeaşi binecuvîntată armonie interioară. Dacă viaţa n-a plasat-o în condiţii de seră, i-a dat în schimb, drept pavăză, umor şi o înţeleaptă detaşare.

■ *Se zice că două sînt metehnele românului; "suferă de corent şi se jigneşte uşor". Eu de "corent" sufăr foarte tare, dar nu "mă jignesc". Viaţa e şi aşa destul de stresantă şi de dură, iar mie nu-mi place starea de conflict; prefer să cedez şi să se aştearnă calmul. N-am ambiţii, nu doresc să dovedesc nimic, iar dacă la nivelul fondului nu cedez, asta mă priveşte numai pe mine. Grosolănia nu există în sine, ci e rezultatul unei relaţii. Dacă avansezi celuilalt respectul tău, fie şi numai pentru faptul că e om, vei primi acelaşi răspuns. Eu sînt dintotdeauna predispusă la acest avans faţă de oricine, bărbat, femeie, copil, nu aştept "reverenţa-salut". Am verificat asta de nenumărate ori, inclusiv cu ţigănuşii mei din cartier; se poartă nu numai foarte cumsecade, ci şi cu un umor "reverenţios".*

În orele cît am fost împreună n-am auzit din gura ei o vorbă rea împotriva cuiva, nici măcar o înţepătură, aşa, în treacăt, la adresa vreunui coleg de breaslă, cum e uzanţa în lumea teatrului. Bineînţeles că vede ceea ce e rău - privirea ei e primejdios de ascuţită - dar de ce să sporim cantitatea de rău din lume, atîta vreme cît nu dregem nimic? Dacă vor fi încercînd-o şi pe ea fireştile, omeneştile ispite, nu ştim, căci funcţionează impecabil autocontrolul devenit a doua natură. Cu siguranţă că a crescut într-o familie într-adevăr "absolut minunată", cum spune, trecînd repede peste asta, cu vocea uşor voalată.

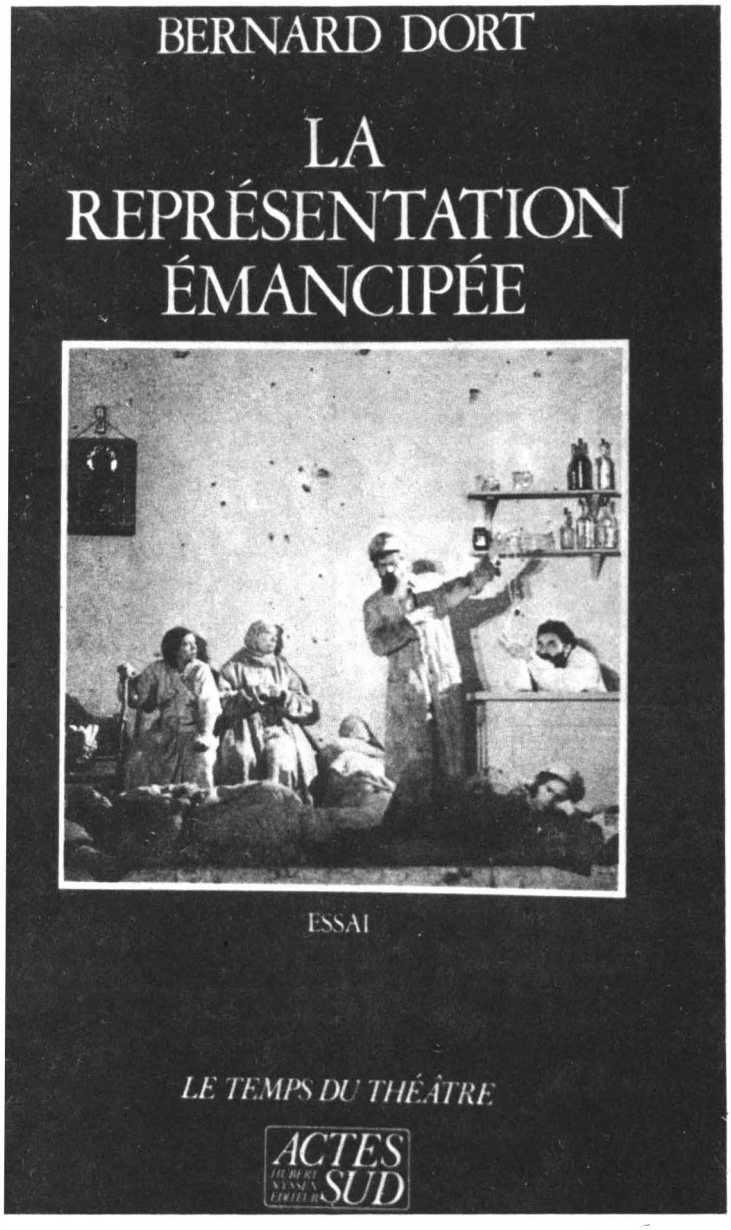
Dacă ar fi mulţi astfel de oameni printre noi, ar fi mai lesne de trăit.

I.P.

IDEI

Din: Reprezentarea emancipată (seria "TIMPUL TEATRULUI" - coordonată de George Banu - Ed. Actes Sud, 1988)

BERNARD DORT
TIMPUL ÎN JOC



Cînd se vorbeşte despre teatru, se înţelege, în primul rînd, spaţiu. Este teatru ceea ce se petrece într-un anume spaţiu, separat de un altul din care se priveşte primul. Dar acest decupaj spaţial nu poate fi separat de un alt decupaj, acela temporal. Este teatru ceea ce are un început şi un sfîrşit, ceea ce ocupă o anume durată, diferită de durata comună, zilnică. Ceea ce se înnoadă şi se deznoadă. Ceea ce are loc într-un timp determinat şi, de aceea, pare ireversibil.

E bine cunoscut faptul că timpul teatral nu este simplu. Este un timp-marionetă. Henri Gouhier defineşte creaţia teatrală drept "o creaţie în trei timpi: timpul reprezentării, timpul intrigii, timpul acţiunii" (H.Gouhier - L'Oeuvre théâtrale, Paris, Flammarion, 1958). Fără îndoială, cuvintele actiune şi intrigă ar putea fi înlocuite sau ar putea fi completate cu altele: ficţiune, istorie sau eveniment, de exemplu... Dar esenţialul se află exact în această suprapunere a mai multor temporalităţi. În jocul pe care teatrul îl presupune între acestea: un joc căruia i se datorează, poate, însăşi existenţa teatrului.

*

Să ne întoarcem la Aristotel. Cînd acesta distinge poezia dramatică de poezia epică este necesar să se precizeze încă o distincţie: în timp ce poetul epic "imită povestind (sau povesteşte cu vorbele altuia, cum face Homer, sau îşi păstrează personalitatea fără să şi-o schimbe)", poetul dramatic face aceasta "prezentînd toate personajele ca active, ca în actiune" (Aristotel - Poetica, Paris, 1952). Timpul epopeii este trecutul; cel al teatrului este prezentul. Totuşi, obiectele imitaţiei sînt aceleaşi pentru Sofocle ca şi pentru Homer: personaje "cu un caracter înalt" (Aristotel - Poetica). Ele au trăit sau se consideră a fi trăit altădată. Acesta este paradoxul fondator al teatrului: el reprezintă ceea ce a avut loc. Aduce în prezent ceea ce s-a petrecut. Şi acest prezent este scurt, limitat: într- un scurt interval de timp se produc acţiuni care au fost de lungă durată, pentru a căror desfăşurare a fost necesară o durată considerabilă. Aristotel vede în aceasta chiar superioritatea tragediei faţă de epopee: "Ea mai are avantajul de a realiza imitaţia cu o minimă intensitate: căci e mai plăcut ceea ce e mai restrîns decît ceea ce este dispersat într-o lungă perioadă de timp" (Aristotel - Poetica).

A face teatru înseamnă, deci, a aduce în prezent ceea ce este trecut şi a-l înscrie într-o durată, dacă nu prea scurtă, în orice caz limitată, închisă, care are un început şi un sfîrşit, se desfăşoară sau se consideră că s-ar fi desfăşurat într-un spaţiu de timp mult mai extins şi mai puţin strict organizat.

*

De aici, o necesitate dramaturgică ce nu poate fi evitată: aceea de a regla relaţiile între durata reprezentării şi timpul de referinţă.

Teatrul clasic rezolvă aceasta prin instituirea unui intermediar: ziua sau cele douăzeci şi patru de ore ale tragediilor noastre. Timpul acesta pur fictiv era ca un mediator între durata reală a reprezentării şi timpul efectiv al povestirii, cel în care ea ajunge la punctul culminant şi se şi rezolvă. Autorului îi rămînea întotdeauna posibilitatea de a umple cu întîlniri fatale şi neaşteptate, cu epuizante alergări de colo-colo toate spaţiile sau pauzele care rezultau din neconcordanţa între această durată şi

spațiul fictiv. De altfel, acesta din urmă, așa limitat, era organizat astfel încît să trimită înapoi, simbolic, la un timp cu mult mai amplu: acela al marilor instanțe ale existenței umane. Alternanța dintre zi și noapte, dimineață, prînz, seară... reintroducea în acest spațiu temporal neutru o respirație pe măsura vieții, chiar a istoriei.

Dar, unitatea aceasta de timp nu a avut niciodată, din plin, putere de lege în teatrul occidental. Ea a fost însă o obsesie permanentă; și continuă să fie (să ne gîndim la "cele două zile" din Așteptîndu-l pe Godot). Convenția zilei nu s-a impus , însă, niciodată fără rost, spre deosebire de spațiul scenic de tip italian.

*

O dovadă de absurd: visul naturalist al feliei de viață. Adică, a face să coincidă exact durata reprezentării și timpul ficțiunii. Este aici ceva scenic absurd: pe o scenă totul se desfășoară mai repede sau mai încet decît în viață. Valorile temporale nu mai pot fi aceleași. Dacă se realizează această coincidență ideală, ca în Huis clos (Cu ușile închise) de Sartre, atunci se întoarce spatele feliei de viață: este o durată nouă, sui generis, fără referire la timpul efectiv al ficțiunii pe care ne-o propune scena. Iar această dovadă nu este decît o parte dintr-o Infinită repetiție. Pe de altă parte, în ceea ce se cheamă felie de viață nu mai există timp. Felia de viață nu este posibilă decît sub ghilotina morții. Prezentul riscă să devină, astfel, etern. Dramaturgii anilor '50 au înțeles foarte bine acest lucru. Ei au urmărit naturalismul pînă în pînzele albe. L-au condamnat la o minuțioasă cercetare metafizică.

De cealaltă parte se află teatrul epic de tip brechtian. Se poate spune că este vorba în același timp de prezent și de trecut - ceea ce ar obliga spectatorul să-și imagineze (și nu, cum ar trebui, să-și dorească și să-și decidă) viitorul. Aici, prezentul este intensificat și opacizat doar pentru a fi inclus într-o povestire a trecutului. Coexistă, astfel, permanent, două temporalități: aceea a lui "a fost odată" sau "a fost altădată" și aceea a lui "așa este chiar în această clipă". Din șocul produs între aceste două temporalități opera epică își extrage eficacitatea. Acest șoc este, de altfel, cel care provoacă spectatorul și-l incită să ia o decizie. Mutter Courage se încăpățînează să trăiască din plin momentul prezentului: aici este ea suverană, de o inteligență și o luciditate exemplare. Este o eroină în acțiune. Dar acțiunea ei planează și-ntr-o altă temporalitate, istorică, a cărei cunoaștere îi este interzisă. Atunci, ceea ce era luciditate și inteligență devine orbire și presupunere. Destinul ei - și de aceea e el dramatic în ambele sensuri ale cuvîntului, savant și vulgar - este de a fi sfîrtecată între aceste două temporalități. Fără remediu, în universul operei.

Contabilitatea temporală a teatrului epic are două coloane. Cîștigurile și succesele dintr-o coloană devin tot atîtea pierderi și îndoieli în cealaltă coloană. În spectator ele se ascund sau se divizează, dar nu se va ajunge niciodată la o sumă.

*

Suprapunerea parțială a trecutului în prezent poate să fondeze și mai explicit acțiunea dramatică. Nu este oare una dintre cele mai importante figuri dramaturgice ale teatrului occidental aceea a procesului sau judecății? Se aduce la lumină, în prezent, ceea ce s-a petrecut, ceea ce este trecutul. Jocul teatral reține ceea ce a avut loc. Repetă acest ceva și, astfel, îl modifică, îl transformă. Acțiunea dramatică este tributară trecutului. Totodată acest trecut o supune exigențelor prezentului. Astfel, și ea se schimbă. Devine o consecință, un produs. Dar reproducînd ceea ce a produs-o, ea reface. Pentru a înregistra ceea ce ar fi fost o verigă într-un lanț de evenimente deja realizate, scena nu mai este doar un loc și un moment al libertății și al deciziei: prezentul a decis asupra trecutului. Devine judecătorul timpului.

*

Toate marile opere dramatice conțin, în esența lor, o interogație asupra trecutului. Această interogație este una și aceeași cu întrebarea despre teatru. Adesea ea capătă, cu precizie, forma de teatru în teatru. În mijlocul piesei Hamlet se află, rejucată de comedianți, scena morții regelui. Aici este trecutul, prezent ca o ficțiune în plan secund, în prezentul fictiv al curții lui Claudius. Intervenția aceasta a morții în viață precipită drama, o galvanizează și determină decizia inevitabilă. Trebuie fie să aderi la acest trecut, recunoscîndu-l și redîndu-i forța de lege chiar în prezent, fie să-l ștergi pentru totdeauna și să construiești un alt timp. Fie să i te supui, fie să-l consideri definitiv trecut.

Astfel, acțiunea dramatică nici nu rezultă strict dintr-o serie de acțiuni trecute, nici nu e produsă de conflicte prezente: ea se situează la intersecția dintre acestea. Este de fapt nodul. Un nod care trebuie tăiat.

Reprezentarea adîncește structura aceasta temporală, o duce pînă la culme. Prin interpunerea actorului. Teatrul nu se desfășoară numai în prezent; el se joacă, așa cum fericit afirma Daniel Mesguich, la "mai mult ca prezentul indicativ". Totul este cronometrat, măsurat. O scenă teatrală nu este Interminabilă, ea are un început și un sfîrșit. Și este pusă în valoare de seria de acte fizice corporale pe care trebuie să le îndeplinească actorul. Ea nu poate depăși rezistența comedianților. Nici pe aceea a spectatorilor - este adevărat însă că aceștia din urmă au posibilitatea de a alege refugiul în somnl Dar actorii, ei trebuie să plătească.

*

Reprezentarea este hiper-prezentă. Ea redublează prezentul ficțiunii scenice prin acela al jocului. În același timp, însă, ea le amenință pe amîndouă. Le împinge în îndolală și tulburare. Reproducînd iar o expresie a lui Mesguich, e bine ca actorul, "acum, imediat", să acționeze. Dar el nu o poate face după bunul- plac sau din proprie inițiativă. El execută ceea ce este scris. Interpretează acum ceea ce i se sustrăsese timpului. Astfel, ni se vorbește despre timp, despre întîlnirea prezentului cu trecutul. Prezentul actorului (în consecință și al nostru, al spectatorului) este de două ori mai intens și mai fragil. El ține de n't (se înscrie totdeauna în același spațiu privilegiat și suveran pe care îl deschid și îl închid ridicarea și lăsarea cortinei, cele trei lovituri de gong sau întunerlcul...) și de performanță (de fiecare dată actorul îndeplinește un nou tur de forță, cu riscurile și pericolele sale). Dar acest unic și miraculos prezent nu-și poate fi sieși suficient: el nu construiește nimic, el trimite mereu către altceva. Exact la acest joc cu timpul, care este miezul oricărei acțiuni dramatice. Trimite către un fel de eternitate, un metatimp căruia, în concepția noastră, îi spunem timp istoric sau metafizic. Totodată, "mai mult ca prezentul" reprezentării și sistemul temporal al operei nu se vor potrivi niciodată exact. Potrivirea lor va fi totdeauna o problemă.

În românește de ELENA DRĂGUȘIN-POPESCU

Bernard DORT este unul dintre cei mai cunoscuți critici teatrali francezi. Preocupările de sociologie a teatrului, dar și eseurile sale marchează o dată importantă în estetica teatrală contemporană. Între volumele sale publicate: Lecture de Brecht (1960), Théâtre public, 1953 - 1966 (1967), Théâtre réel 1967 - 1970 (1971), Théâtre (1986).

TEATRUL CU TREI ACTORI

Să nu credeţi cumva că e vorba de "nucleul" unei trupe particulare, unde numărul mic de actori cu angajament permanent şi-ar găsi, mai ales la început, o anume justificare. Nu. E vorba de cu totul altceva. De ce-a mai rămas dintr-un Teatru de Stat. Şi încă dintr-unul ce figura, pînă nu demult, nu chiar printre cele mai prost cotate din ţară. E vorba de Teatrul Dramatic din Baia Mare şi trebuie să adăugăm imediat că şi cei trei sînt angajaţi ca actori prin echivalare sau derogare de studii, nici unul neabsolvind institutul de teatru. Lor li se adaugă, ce-i drept, trei băieţi şi două fete, la categoria "corp ansamblu". În fine, teatrul mai respiră încă şi prin cei patru actori-pensionari, cu statut de colaboratori, dintre care doar unul este absolvent al institutului de teatru.

Departe de noi intenţia de a pune sub semnul întrebării profesionalismul dobîndit de toţi aceşti oameni. Dar, cu un singur absolvent al institutului de teatru, şi acela pensionar, să recunoaştem că e greu să se facă...primăvară la Baia Marel Nu există regizor, nu există scenograf. Iar secretar literar e directorul teatrului, Mircea Marian.

Şi totuşi... În stagiunea 1990-1991, numai pînă la sfîrşitul lunii februarie, teatrul acesta "cu trei actori" a reuşit să scoată patru premiere: O barcă în pădure de Nikolai Hartov (regia şi scenografia, Mihai Manolescu), Mă propun director de Viorel Cacoveanu (regia, Petru Mihail; scenografia, T. Th. Clupe), Tache, Ianke şi Cadîr de Victor Ion Popa (a treia variantă scenică a spectacolului semnat cîndva de Otto Rappaport) şi Havel-Story (regia şi scenografia, Adrian Lupu). N-am văzut încă toate aceste spectacole, dar depunem mărturie că măcar unele dintre ele se află cel puţin pe linia de plutire.

Că multe, chiar foarte multe dintre spectacolele teatrelor bucureştene, în aceeaşi stagiune 1990-1991, s-au aflat abia pe linia de plutire, dispunînd însă de cu totul alte condiţii, asta- i desigur altă poveste. Ca să nu mai vorbim că există şi teatre bucureştene cu două săli, cu regizori şi scenografi angajaţi, cu colective relativ numeroase, să zicem între 20 şi 40 de actori, care - în aceeaşi perioadă - n-au scos decît un singur spectacol, şi acela sub linia de plutirel Dar şi asta-i, desigur, o altă poveste.

Întorcîndu-ne la cea de la Bala Mare, ne facem datoria s-o semnalăm ca atare, în speranţa că soarta teatrelor din ţară n-a ajuns încă să ne fie, chiar tuturor, indiferentă. ■ *VICTOR PARHON*

COUPÉ

MEDIEVALE LA "MASCA"

Înfiinţarea unui nou teatru (vezi TEATRUL AZI 7-8), condus de actorul Mihai Mălaimare, e rezultatul unei iniţiative care are şi partea sa de risc. Teatrul "Masca" propunea în repertoriul lunii februarie două spectacole: Clovnii şi Medievale. Doza de risc rezidă, între altele, în capacitatea teatrului nou înfiinţat de a-şi forma un public propriu avînd în vedere că spectacolele menţionate oferă coordonate de percepere care nu sînt obişnuite pentru publicul obişnuit de teatru. Nu pleacă de la un text, de la o piesă, sînt scenarii traduse de către colectivul de actori în limbajul scenic al mişcării, pantomimei, măştii, culorilor machiajului.

Medievale este un astfel de scenariu, realizat şi pus în scenă de regizoarea Anca Florea prin intermediul trupei de la "Masca": Mihai Mălaimare, Tudorel Filimon, Anamaria Pîslaru, Sorin Dinculescu, George Ţoropoc, Emil Şerban şi Cosmin Şofron, Petre Drăgulescu, Irina Lazăr. Teatrul se află la douăzeci de metri lateral de Biserica Amzei, într-o curte care găzduieşte cîteva clădiri vechi, înalte, cu destinaţii variate de-a lungul timpului. Într-una din ele, aflată chiar în partea opusă faţă de intrarea în curte, se află mica sală a teatrului, care oferă un minim spaţiu pentru organizarea instituţiei. Sala nu este o incintă, cu destinaţie teatrală propriuzisă, are cel mult o sută de locuri, e dreptunghiulară foarte, publicul se aşază pe rîndurile de scaune paralele cu pereţii laterali mai lungi, scena fiind, convenţional, un podium flancat de cîţiva stîlpi laterali şi de arcade. Dar actorii vor întrebuinţa, evident, orice spaţiu disponibil, mai ales "culoarul" dintre rînduri şi colţurile dreptunghiului. Folosirea spaţiului cenzurează mişcarea în măsura în care obligă la fantezie.

Boltirea sălii, frigul răzbătător (era luna februarie), cimentul pardoselii nu au fost, evident, atuuri scontate de realizatorii Medievalelor. Deşi puteai să ai o idee şi în acest sens amintindu-ţi timpul cînd învăţai despre "întunecatul" Ev mediu şi nenorocirile sale. Actorii evoluează în aceste condiţii, desfăşurîndu-se în cheia scenariului, care nu mi se pare foarte explicită. Fragmente de farse medievale, de parodii ale unor mistere ale "pasiunii" avînd drept comper figura Trubadurului, interpretat cu arta-i recunoscută de către Mihai Mălaimare, ar fi trebuit să se coaguleze mai "eficient" din punctul de vedere al publicului. De la invitarea acestuia în sală - reluare în mic a soluţiei de la începutul Trilogiei de la Naţional - pînă la elemente de cultură populară a rîsului aşa cum au fost ele produse de spectacolele gen "théâtre de la foire" de pe improvizatele scene din pieţele medievale, din tîrguri şi iarmaroace, din pieţele din faţa catedralelor, totul ar fi trebuit să ţintească la acomodarea publicului cu o estetică a comicului popular. Spectacolul este, însă, mai degrabă promisiunea unei astfel de "ţinte". Ceea ce înseamnă că teatrul "Masca" printr-o dotare corespunzătoare şi în condiţii mai favorabile, ar putea reuşi performanţa. Ceea ce înseamnă, iarăşi, că ideea de spectacol poate fi mai precizată dacă relaţia teatru- public este regîndită mai adînc. Faptul că, în afara prezenţei atrăgătoare a lui Mihai Mălaimare, unii dintre ceilalţi actori au reuşit cîteodată să intereseze publicul, care i-a aplaudat, este un semn traductibil în diverse planuri. Dar unul esenţial mi se pare a rămîne ideea de spectacol pe care Teatrul "Masca" urmează să o pună în valoare. ■ *M.P.*

CRONICA

MERLIN de Tankred Dorst la "Bulandra" • PĂSĂRILE după Aristofan la Naţionalul din Bucureşti • LEGĂTURI PRIMEJDIOASE de Christopher Hampton la Teatrul de Comedie • UN JOC AL VISULUI de August Stridberg la "Casandra" • REGINA IOCASTA de Constantin Zărnescu la Naţionalul din Tîrgu Mureş • NUNTA ÎNSÎNGERATĂ de Federico Garcia Lorca (secţia română) şi UNELTIRI LA MAYERLING de Kiss Irén (secţia maghiară) la Academia de Artă Teatrală din Tîrgu Mureş • CASA MARE de Ion Druţă la Teatrul "Mihai Eminescu" din Chişinău

Apariţia în revista noastră a unor cronici exprimînd puncte de vedere diferite, chiar opuse, asupra aceluiaşi spectacol creează cititorilor plăcuta obligaţie de a vedea spectacolele şi a le aprecia, ulterior, în cunoştinţă de cauză.

SPUNÎND O POVESTE

Unde începe şi unde se sfîrşeşte teatrul? Cum "trebuie" să arate o scriere literară spre a putea fi socotită operă dramatică? Dar un personaj, spre a putea fi învestit cu titlul de **dramatis persona**? Sînt numai cîteva întrebări care, de la Shakespeare încoace, prin Strindberg şi Cehov, prin teatrul expresionist şi prin teatrul absurdului, au primit - practic, dacă nu teoretic - răspunsuri ce contrazic violent normele **Poeticii** aristoteliene, luate încă, adesea, drept legi absolute. Sînt, totodată, numai cîteva din întrebările pe care le ridică lectura piesei lui Tankred Dorst, **Merlin sau Ţara pustie** (Suhrkamp Verlag, 1981, **375 de pagini**). Scene dialogate (teatru pur, aşadar), alternînd cu fragmente ce descriu fapte, locuri şi oameni (epică pură) şi cu versuri (lirică pură); apoi, cîntece şi citate din alte piese şi poeme (Rowley, Lorenzo Masini, Brentano, Tennyson, Hölderlin)...Alcătuieşte oare toată această materie eterogenă, "decupată" aproape cinematografic (Dorst e, de asemenea, scenarist şi regizor de film) în secvenţe mai lungi sau mai scurte, suportul dramaturgic al unei opere scenice? Da. Şi această afirmaţie atît de categorică nu se întemeiază doar pe faptul că, după propria mărturisire a autorului, ideea piesei i-a fost sugerată de vizitarea unui posibil **spaţiu teatral** (o veche hală dezafectată din periferia hamburgheză), deci pe faptul că **Merlin** a apărut dintr-o **viziune de spectacol**, ci, mai ales, pe datele structurale, ideologice şi estetice (poetice, ar fi mai corect spus) ale scrierii. Căci ceea ce propune dramaturgul german în această aparent simplă glosă modernă pe marginea "Romanelor Mesei Rotunde" este o metaforă a lumii, a lumii de azi şi a lumii dintotdeauna, în care omul luptă fără odihnă cu soarta, dar mai ales cu sine însuşi, sfîrşind, inevitabil, învins: de soartă şi de sine însuşi. Victoria (asupra cui, de fapt?) nu e de conceput nici măcar în ipoteza unui eventual pact cu Diavolul (înger căzut - de ce uităm mereu asta?), pentru că, oricum, Diavolul este cel care mînuieşte pîrghiile marelui Joc. Magicianul Merlin, fiul Lui, se naşte cu misiunea "de a-i elibera pe oameni". "Să-i eliberez pe oameni?" se miră el. "Să-i eliberezi pe oameni întru rău! Răul e natura lor" răspunde Tatăl. Şi continuă:"Misiunea ta, Merlin, e să-i faci să nu le mai fie frică de rău". Reticent la început (este, totuşi, pe jumătate om), Merlin ajunge, pe măsură ce conştiinţa puterii sale nelimitate îl îmbată (este, totuşi, om pe jumătate!), să-şi împlinească bucuros misiunea. Cu atît mai mult cu cît nimeni şi nimic nu i se opune. "Unde este Dumnezeu?" strigă Parzival "nebunul", care străbate lumea căutîndu-l pe Atotputernic. Dumnezeu e pretutindeni, i se răspunde, în pietre, în copaci, în vietăţile din jur. Pretutindeni înseamnă, de fapt, nicăieri. Este ceea ce, fără să şi-o mărturisească, regele Arthur a înţeles de mult; iată de ce va încerca, la sfatul unui Merlin încă nepervertit, să întemeieze "o societate nouă, mai bună". În lipsa unei ordini divine, haosul trebuie învins măcar printr-o ordine omenească. Dar "visul de aur" al egalităţii dintre oameni se vădeşte o utopie aducătoare de nefericire, disperare, distrugere, moarte, la fel ca şi visul regăsirii Graalului, visul iluminării, purităţii, desăvîrşirii. "Eliberat", omul ştie doar să semene în juru-i pustiul. E o viziune amară, sumbră chiar, pe care o înseninează doar credinţa în forţa de supravieţuire a dragostei, singura "proprietate" umană asupra căreia Diavolul pare că nu-şi poate "extinde activitatea"; Merlin însuşi sfîrşeşte prin a fi învins de ea, iar iubirea dintre Sir Lancelot şi regina Ginevra străbate neatinsă spaţiul şi timpul, trăind şi după stingerea celor doi. Dragostei îi închină Merlin, în piesă, ultimele cuvinte. Desigur, aceste cîteva coordonate pe care le-am schiţat aici nu epuizează nici pe departe complexitatea de idei a piesei. Cu atît mai puţin pot ele sugera extraordinarul farmec al scriiturii lui Dorst, în care notaţia crud-realistă, adesea ironică, se îmbină cu splendoarea imaginii poetice, cu fineţea şi adîncimea analizei caracterelor, cu gingăşia şi violenţa limbajului. Fără îndoială, Tankred Dorst este astăzi unul dintre cei mai importanţi dramaturgi din lume, comparabil, în aria prozei româneşti, cu Günter Grass, conaţionalul său, dacă nu chiar cu aproape legendarul Gabriel Garcia Márquez.

Aducerea pe scenă a unei lucrări atît de

"BULANDRA"

MERLIN de Tankred Dorst • Teatrul "Lucia Sturdza Bulandra" • Traducerea: Ioana Crăciun • Data premierei:27 februarie 1991 • Regia: Cătălina Buzoianu • Decor: Romulus Feneş • Costume: Nina Brumuşilă • Distribuţia: Gheorghe Dinică (Merlin, Diavolul), Mariana Mihuţ (Hanna, Regina Ginevra), Valentin Uritescu (Clovnul, Templarul, Sir Kay, Dagobert), Ion Cocieru (Regele Arthur), Ioana Pavelescu (Arthur copil, Sir Gareth, Jeschute), Marcel Iureş, Claudiu Stănescu (Sir Lancelot du Lac), Răzvan Vasilescu (Sir Mordred), Doru Ana (Sir Gawain, Cutia de tablă), Constantin Drăgănescu (Sir Agrawain, Rotschild), Răzvan Ionescu (Parzival), Mirela Gorea (Herzeloide, Sir Galahad, Moartea, Isolda), Cornel Scripcaru (Sir Orilus, Domnul în violet), Patric Petre Marin (Sir Lamorak), Mihai Constantin, Adrian Ciobanu (Sir Beauface, Un golan sulemenit), Ştefan Bănică jr. (Sir Persant, Un golan sulemenit), Liviu Pancu (Sir Iwain, Un fante), Alice Barb (Menestrelul, O prostituată), Oana Pellea (Elaine, Viviane), Dan Aştilean (Mark Twain).

ÎNVINGEM TIMPUL SAU TIMPUL NE ÎNVINGE?

Puţine pagini ale literaturii universale te trimit cu gîndul la teatru, la spaţiul magic al scenei, cu mai mare precizie decît Romanele Mesei Rotunde. Aici totul e spectacol: spaţiul desfăşurării acţiunii, situaţiile, personajele, imaginile, dar mai cu seamă Cuvîntul. Spectacol liric sau grotesc, patetic, suav şi înfricoşător, naiv şi rafinat, hazliu sau deznădăjduit - mereu spectacol.

Pornind către Graal-ul pe care-l reprezintă o dramatizare a Romanelor, Tankred Dorst n-a uitat ţinta, dar s-a lăsat sedus (nici nu era de mirare!) de drum, de meandrele lui, de nenumăratele poteci şi potecuţe - toate adevărate şi toate amăgitoare - ce se desprind din albia principală. Rezultatul este un text enorm, de sute de pagini, cu o structură mai curînd cinematografică. Un text din care, pentru a-l reprezenta pe o scenă, trebuie să faci, de fapt, un alt text (lucru, altfel, lesne de realizat, tocmai datorită acestei compoziţii cinematografice). Şi, fără îndoială, efortul se justifică, opera dramatică a lui Dorst avînd însemnate calităţi. Una dintre ele, dacă nu cea dintîi, este descifrarea aventurilor prin care trec cavalerii Mesei Rotunde dintr-un unghi nu atît contemporan cît "atemporal". Şi cînd spunem "atemporal" nu ne gîndim la imposibilitatea plasării într-un moment anume - al istoriei sau al legendei -, ci la capacitatea de a transgresa timpul neignorînd frontierele unei (sau unor) epoci , ci absorbindu-le. Piesa care începe cu o naştere - a lui Merlin - şi se încheie cu o moarte - tot a lui - vorbeşte, paradoxal, despre lucruri, despre fapte, despre sentimente, ce n-au început şi nici sfîrşit. Nu numai despre iubire, ură, gelozie, admiraţie, devotament, trădare, ci şi despre înălţătoarea, mistuitoarea, permanenta nevoie de ideal. Aspiraţia spre ideal - deci spre o sublimă imposibilitate - străbate epocile, timpul, civilizaţiile, dînd un rost , o ordine de înţelesuri unei zbateri necurmate, care altfel ar părea, poate, zadarnică. Pentru cavelerii Mesei Rotunde, idealul era regăsirea Graal-ului, cupa lui Cristos la Cina cea de Taină; mai tîrziu era eliberarea Sfîntului Mormînt;

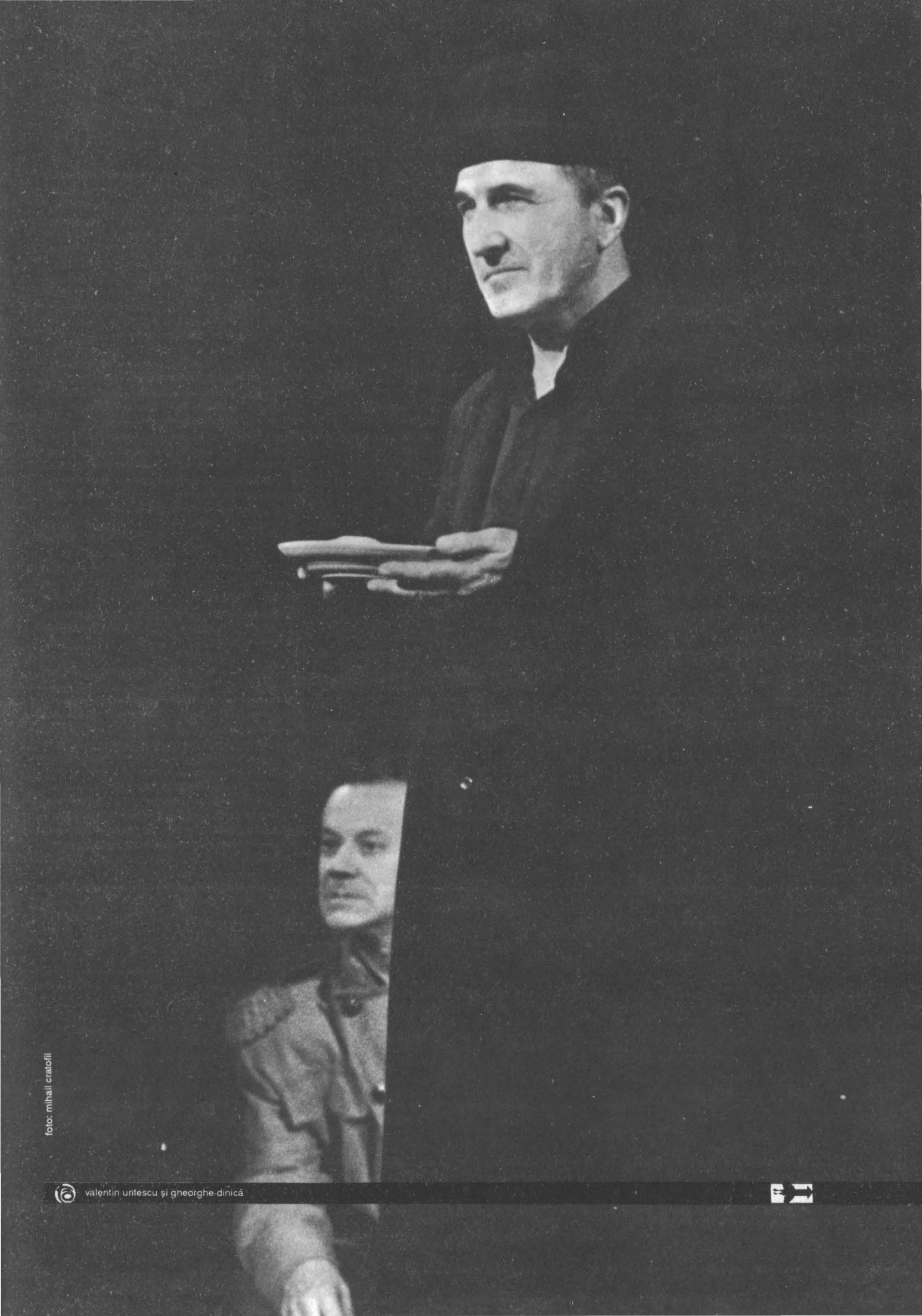


foto: mihail cratofil

valentin uritescu şi gheorghe dinică

apoi a fost altceva, așa cum altceva fusese înainte de cavaleri. Nevoia irepresibilă de a atinge idealul rămîne sublimă - și acest lucru îl spune foarte bine piesa lui Dorst - chiar dacă, adesea, drumul e presărat cu crime, cu sperjururi, cu lașități, chiar dacă, inevitabil, țelul rămîne neatins. Ce-ar însemna viața fluturelui fără flacăra lămpii către care se aruncă într-o mereu repetată sinucidere? O zi în plus, poate, sau doar o clipă, dar trăite în întuneric...

Montînd **Merlin** la Teatrul "Bulandra", regizoarea Cătălina Buzoianu pare a fi căzut exact în capcana pe care nici autorul piesei nu a reușit s-o evite: sedusă de generoasele virtuți scenice ale materialului literar, nu a avut tăria să renunțe la unele secvențe, să reducă din altele, astfel încît prima observație ce se impune privește lungimea spectacolului. Și e prima, pentru că reproșul nu vizează, neapărat, durata, cît impresia generală pe care o lasă reprezentația: deci, nu atît timpul obiectiv, cît timpul subiectiv. Arborescent, ramificat, cu nesfîrșite sinuozități, materialul dramatic ajunge uneori să nu mai fie perfect stăpînit și atunci, în loc de **luxuriantă** a expresiei, se poate vorbi de **încărcare** excesivă, în loc de **complexitate** sesizăm mai curînd **complicarea** liniilor. Fiind prea multe poveștile, pierdem din vedere **povestea**, fiind prea numeroase variantele (chiar dacă ispititoare, majoritatea) rătăcim drumul principal. Claritatea firului narativ, totdeauna importantă, era în acest caz esențială, pentru că publicul de azi nu mai e familiarizat cu "trecutele vieți" ale Regelui Arthur și ale celorlalți cavaleri, ale Reginei Ginevra cea cu ochii verzi sau ale fascinantului Merlin. Scenele cele mai bune ale spectacolului rămîn exact acelea în care desenul e clar, ritmul strîns, bogate și atît de ample (după un calcul al autorului, reprezentarea integrală a textului ar dura în jur de opt ore) înseamnă, evident, o aventură; pe cît de plină de capcane, pe atît de ispititoare însă. De aceea, ne miră întrucîtva faptul că Teatrul "Bulandra" și regizoarea Cătălina Buzoianu - care aveau în proiect de o bună bucată de timp reprezentarea acestei piese - nu și-au asumat riscul unui spectacol-maraton, care să fi durat, eventual, de dimineață pînă seara sau care să se fi desfășurat, în cel mai rău caz, în două seri succesive. Cu reclama necesară, sîntem siguri că un astfel de eveniment teatral ar fi atras din plin publicul pe care îl merită piesa și, în general vorbind, regizoarea și teatrul. S-ar fi evitat astfel amputarea unor părți masive din text lucru ce îl văduvește aproape cu totul de poezia unică pe care o emană la lectură. Căci, trebuind să conserve episoadele cu un conținut indispensabil înțelegerii tramei (legendele Mesei Rotunde nu sînt prea familiare publicului românesc), Cătălina Buzoianu s-a văzut silită să renunțe la (prea) multe dintre acelea care țeseau tocmai aura metaforică a subiectului propriu- zis și care constituie, în fond, partea de contribuție creatoare a dramaturgului la expunerea unei legende totuși cunoscute, măcar din cele cîteva filme "trase" din ea. Operațiunea, nu tocmai delicată, s-a dovedit în cele din urmă, din păcate, și inutilă, fiindcă, pentru cine nu are cît de cît idee despre "acțiunea" poveștii și identitatea personajelor, ambele rămîn destul de neclare în spectacol, care, oricum, durează peste patru ore. Dar dat fiind că, zice-se, criticul nu are căderea să-i "învețe" (?!) pe realizatori ce ar fi trebuit să facă, ci doar pe aceea de a comenta ce au făcut deja aceștia, ne oprim aici cu observațiile-sugestii și ne limităm la observații pure și simple. Una dintre cele mai la îndemînă se referă la non-evoluția precis gradată - un exemplu e confruntarea între Regina Ginevra (Mariana Mihuț) și tînăra Elaine (Oana Pellea), scenă robustă din punct de vedere regizoral și excelent interpretată de cele două actrițe.

Linia spectacolului - ușor "tremurată", cum spuneam, din cauza deselor ocoluri și paranteze - este împovărată într-o oarecare măsură și de "aduceri la zi" inutile, pe care, în ceea ce ne privește, nu le-am gustat. Nu credem că-și află locul în spectacol aluzii cuprinse în cuvinte sau fraze precum: "Inter- Mercato", "Teroriștule", "Ești ziarist? Ai cerut protecția? Afară!", "Vin turiștii", "Franța e cu noi" și multe altele. Nu-și află locul mai ales într-un spectacol semnat Cătălina Buzoianu, regizoare ce poate fără îndoială să exprime cu subtilitate, cu încărcătură artistică, orice gînd, oricît de "cotidian" ar fi acesta, disponibilitate dovedită cu

funcţionalitatea decorului conceput de Romulus Feneş şi a cărui realizare, din cîte ştim, a durat foarte mult. Remarcabil de expresiv altminteri (deşi nu deosebit de plăcut la vedere), acest decor, al cărui element principal e un om uriaş, culcat pe spate într-o poziţie ce poate sugera în acelaşi timp naşterea, moartea şi prăbuşirea, impune spectacolului, prin imposibilitatea de a fi manevrat, o desfăşurare, să-i zicem aşa, statică. E drept, regizoarea a încercat să exploateze cît mai inteligent spaţiul Sălii "Toma Caragiu" (sînt folosite pentru joc scările de acces, îngustul balcon etc.), dar centrarea imaginii plastice a montării în jurul acestei enorme şi imobile statui doborîte apasă parcă asupra jocului actoricesc, împiedicîndu-l, curmîndu-i fluiditatea, aplatizîndu-i reliefurile. Dimpotrivă, costumele Ninei Brumuşilă - inventive, precis caracterizante şi discret persiflante - se adecvează perfect notei dominante a fiecărui personaj, înlesnind portretizarea (cele mai izbutite mi s-au părut veşmintele Ginevrei, ale lui Sir Lancelot şi ale lui Parzival). Combinată cu lipsa de coerenţă a "scenariului", masivitatea posacă a decorului grevează serios asupra ritmului şi cursivităţii spectacolului, făcîndu-l, pe lungi porţiuni, destul de greu de urmărit. Este o realitate la care "contribuie" şi jocul unora dintre interpreţi, iar contribuţia decisivă îi aparţine, cu regret o spunem, marelui actor Gheorghe Dinică. Avînd de lucrat "la două războaie" foarte complicate (rolul titular şi rolul Diavolului - idee nu tocmai fericită), Dinică îl desenează pe Merlin cu mînă sigură dar, parcă, dintr-o singură linie - aceea (comodă, căci des uzitată de interpret) a detaşării sarcastice. Personajul nu evoluează nicicum, el se naşte cinic şi moare cinic, nu are nuanţe, umbre sau lumini şi, la urma urmei, se deosebeşte atît de puţin de funestu-i tată încît în unele momente nici nu mai ştii care dintre ei e în scenă. Impresia globală este că Gheorghe Dinică joacă tot timpul la jumătate din "capacitatea" sa. Păcat... Un reproş asemănător - pe care l-am formula însă mai puţin drastic - i se poate aduce lui Marcel Iureş, al cărui Lancelot este cam mereu plictisit, blazat, obosit. În sine, această linie de joc putea fi foarte interesantă; ea distonează însă cu stilul spectacolului. Ca dovadă, interpretarea lui Claudiu Stănescu (în acelaşi rol) mult mai "angajată", mai suplă şi mai caldă, nu numai că îl aşază pe erou în altă lumină, dar modifică mult - şi în bine! - întreaga reprezentaţie, care capătă un plus de închegare şi de prospeţime. O plăcută surpriză furnizează, în rolul Arthur, Ion Cocieru; sobru, exteriorizînd cu măsură şi inteligenţă sufletul chinuit al personajului, actorul aduce spectacolului o notă de echilibru cît se poate de necesară. Oana Pellea realizează (în Elaine) o veritabilă piesă de bravură, participînd creator astfel la unul dintre cele mai reuşite momente ale montării. Executînd, la rîndu-i, un tur de forţă (în patru roluri foarte diferite), Mirela Gorea joacă fără reproş, dar pericolul manierizării parcă- parcă începe să-şi arate colţii din cîte un ungher. Întrucîtva depăşit (mai ales sub aspect vocal) de solicitările unui rol extrem de dificil (Sir Mordred) - căruia i s-a tăiat, de altfel, un superb moment - apare Răzvan Vasilescu. Tot în cvadruplă ipostază, Valentin Uritescu ne reconvinge de vigurosul său talent, mai ales în chip de Clovn. Apar, de asemenea, în mai multe roluri - şi, în ansamblu, evoluează foarte bine - Doru Ana, Ioana Pavelescu, Constantin Drăgănescu, precum şi proaspeţii "societari" ai Teatrului "Bulandra" Cornel Scripcaru (cu o inspirată schiţă de compoziţie), Dan Aştilean, Mihai Constantin şi, în acelaşi rol, Adrian Ciobanu (cu o plastică facială şi corporală superioară), Patric Petre Marin, Ştefan Bănică jr. şi încă studentul Liviu Pancu. O muzică inspirată, compusă de Maia Ciobanu, cîntă melodios Alice Barb (Menestrelul). Dar laurii pentru interpretare actoricească li se cuvin, în acest spectacol, lui Răzvan Ionescu şi, mai ales, Marianei Mihuţ. Frămîntat şi pătimaş, ingenuu şi crud, Parzival e jucat de Răzvan Ionescu la tensiunea maximă; actorul nu-şi cruţă nici un efort, se dăruieşte cu totul eroului fără însă a-şi pierde nici o clipă controlul asupra vocii, gesturilor, atitudinilor; cu acest rol, Răzvan Ionescu se afirmă ca un artist împlinit, matur. În ce o priveşte pe Mariana Mihuţ, sînt aproape incredibile naturaleţea şi uşurinţa cu care ea transmite, printr-o privire, printr-o intonaţie, printr-o mişcare infimă, întreaga biografie a unui sentiment ori a unei stări de spirit; tandreţea şi ura, causticitatea şi disperarea transpar cu egală pregnanţă pe chipul şi în vocea ei; şi cu egal farmec. Graţie Marianei Mihuţ, regina Ginevra devine, indiscutabil, figura de neuitat a spectacolului. Un spectacol căruia, pînă aici, i-am adus reproşuri deloc mărunte. Şi totuşi...

Şi totuşi există în **Merlin** "ceva" care te atrage şi, uneori, te fascinează. Este, poate, plăcerea (tipic feminină, vor ricana unii) a Cătălinei Buzoianu de **a nara scenic**, de **a povesti teatral**; povestea e uneori palpitantă, alteori puţin dezlînată, întotdeauna însă e frumos spusă; fiecare personaj e pus în valoare, din fiecare peripeţie se extrage un sens, o semnificaţie. Această plăcere, aproape senzuală, de a povesti îl contaminează şi pe spectator, care uită de timp, de necazuri, de tot şi, ca un copil ce nu se îndură să adoarmă pînă nu află sfîrşitul basmului, se scutură de moleşeala ce-l cuprinde cîteodată şi întreabă: "Şi pe urmă? Ce s-a mai întîmplat?". Iată de ce regret ezitarea Cătălinei Buzoianu de a ne spune povestea pînă la capăt.

strălucire, nu o dată, şi în **această** montare. Păcat însă că, din cauza montúrilor prea complicate, "apele" pietrelor riscă să-şi piardă din strălucire. Dorst scria, referindu-se la lungimea piesei sale: "Asistînd la un spectacol cu **Merlin**, trebuie să simţi istoria, să simţi cum curge timpul şi totodată să te desprinzi de această curgere, să învingi timpul". Dar dacă - întrebăm noi, spectatorii - timpul e cel ce ne învinge?

Din punct de vedere al distribuţiei, **Merlin** aliniază o garnitură actoricească nu numai amplă, dar şi remarcabilă, cuprinzînd nu unul ci mai multe capete de afiş. Nici o vădită eroare de distribuţie, nimeni nu ratează, clar, rolul şi totuşi, paradoxal, şi la acest capitol rămîi cu o uşoară, foarte uşoară senzaţie de insatisfacţie. În rolul titular, Gheorghe Dinică e bun, e foarte bun şi în mod deliberat nu căutăm un atribut mai sofisticat, mai "elevat critic" pentru interpretarea sa. Şi totuşi... Şi totuşi, nu ne surprinde cu nimic, nu ne uimeşte, nu ne obligă să constatăm că talentul său mai are o faţetă pe care nu o cunoşteam, aşa cum se întîmplă mai totdeauna cu rolurile încredinţate acestui actor de mare vocaţie. E bun, e foarte bun, dar nu ne contrazice aşteptările în nici un sens, nu ne răvăşeşte "sertăraşele" cu care am venit de acasă. Pregnantă, împlinită, ni s-a părut interpretarea Marianei Mihuţ, actriţa conferind o necesară ordine interioară personajului, liniilor sale de forţă. Evoluţii consistente ca semnificaţie, bine articulate ca expresie, semnează, de asemenea, Oana Pellea şi Valentin Uritescu. În Parzival nebunul, Răzvan Ionescu acoperă o bună parte din ţesătura de simboluri, înţelesuri, trăiri în care se învăluie minunatul său personaj; rămîne, însă, o parte neacoperită, şi nu cea mai neinteresantă. Ne-au convins în mică măsură Ion Cocieru, Marcel Iureş şi Mirela Gorea, autori ai unor portrete scenice credibil desenate dar statice, neanimate. Expresiv dar puţin monocord - Doru Ana. Monocord şi prea puţin expresiv - Răzvan Vasilescu. O partitură mai puţin generoasă, dar de care s-a achitat meritoriu i-a revenit Ioanei Pavelescu. Neconcludente, din păcate, cînd n-au fost chiar nepotrivite, contururile scenice trasate de Constantin Drăgănescu, Cornel Scripcaru, Patric Petre Marin, Mihai Constantin, Ştefan Bănică jr., Dan Aştilean.

Foarte frumoase şi într-adevăr expresive sînt costumele Ninei Brumuşilă. Şocant, promiţător dar din păcate insuficient folosit, decorul semnat de Romulus Feneş.

■ *CRISTINA DUMITRESCU*

TĂLMĂCIREA RĂSTĂLMĂCIRII

PĂSĂRILE un spectacol de Niky Wolcz după Aristofan • Teatrul Național din București • Data premierei: 24 februarie 1991 • Regie și decor: Niky Wolcz • Costume: Ursula Wolcz • Distribuția: Claudiu Bleonț (Pisthetairos); Dan Puric (Evelpide); Alexandru Georgescu (Tereus); Alexandru Bindea (Sclav, Poet, Spion); Simona Măicănescu (Sol); Cerasela Stan (Prezicător, Avocat); Claudiu Istodor (Geometru); Maria Teslaru (Iris); Mircea Rusu (Prometeu); Carmen Ionescu (Poseidon); Bogdan Mușatescu (Hercule); Vasile Filipescu (Tribal); Raluca Penu (Bazileea). Simona Măicănescu, Cerasela Stan, Maria Teslaru, Carmen Ionescu, Raluca Penu, Alexandru Bindea, Mircea Rusu, Bogdan Mușatescu, Claudiu Istodor, Vasile Filipescu, Tatiana Constantin (Corul Păsărilor).

Îndeobște, **Păsările** este considerată cea mai frumoasă, mai poetică dintre cele unsprezece comedii ale lui Aristofan ajunse întregi pînă la noi (din 40). La lectură, astăzi, ea încîntă, într-adevăr, prin lirismul gingaș al versurilor închinate naturii, păsărilor, prin fantasticul închipuirii mai puțin îngreunat, aici, de vulgarități, fără însă a "ierta" instituții și indivizi parazitari societății, sicofanți și poeți ditirambici, ahtiați după avere și delatori. Sátira sa țintește anumite excrescențe tumorale ale societății ateniene, anumite tare umane (putem spune după aproximativ 25 de secole, general-umane), dar adeseori ea rămîne vagă, nebuloasă pentru spectatorul de azi, dintr-un motiv simplu și concret. Trimiterile directe la persoane reale, contemporane cu poetul, la întîmplări de asemenea cunoscute spectatorilor săi constituie principala modalitate prin care Aristofan își construiește, și aici, comicul. El ridiculizează indivizi reali (deși doar în trecere, "obsesia" Socrate e prezentă: "Flămînzi, murdari, netunși, purtau toiege, /socratizau..."sau "La sciapozi e, undeva, o baltă/ Și lîngă ea, Socrate, nespălatul/ Tot cheamă sufletele morților"), nume cunoscute în epocă populează versurile și mai cu seamă prin intermediul lor sînt ironizate, satirizate comportamente, defecte omenești, sociale, morale. De pildă, dacă vrea să se refere la mizantropia zeilor, el spune că sînt "niște Timoni", Timon fiind un "mizantrop celebru, contemporan cu Aristofan" (nota traducătorilor Eusebiu Camilar și H. Mihăescu); sau ca să-și bată joc de oratorii demagogi și fricoși îi dedică o strofă lui Pisandru sau lui Cleonim. Prin aluzie și invectivă directă (cum am zice azi, atac la persoană) Aristofan alcătuiește panoplia pe care expune persoane și nu personaje, tipi și nu tipuri, se referă la situații care i-au definit și nu îi face să se nască în fața spectatorului. Dar această alimentare dintr-o realitate imediată ce trebuie să fi produs deliciul publicului vremii este astăzi o sursă de nedumerire și neînțelegere. Dacă demagogi, lași dornici de înavuțire chiar cu prețul paricidului, "supraveghetori ai cetățenilor străini", poeți ditirambici etc. etc. sînt și astăzi, nu numai numele, dar și felul în care și-au cîștigat "renumele" este altul. Singurul care pare să nu se fi schimbat este gustul (și al autorilor, dar deloc mai puțin al publicului) pentru aluzia la contemporani și la imediatul... străzii. Așadar, întrebarea este cum poate fi păstrată creația celui care este considerat părintele comediei, Aristofan, nu numai în volume ci și pe scenă? Cu alte cuvinte, cum poate deveni Aristofan, folosind o sintagmă foarte uzitată, contemporanul nostru?

Un posibil răspuns ni-l dă Niky Wolcz care a montat la Naționalul bucureștean (Sala Atelier) un spectacol **de** domnia sa, **după** Aristofan. Adaptarea este, la prima vedere, una care se cantonează tocmai în stratul acela aluziv, transgresînd ideea de realitate din vremea lui Aristofan în aceea a zilelor noastre. Drept pentru care, de la privatizare la goana după dolari, de la Piața Universității la (e)migrarea spre zone mai binefăcătoare, de la goana după hrană la năzdrăvăniile turiștilor români atentînd pînă și la frumusețea imaculată a lebedelor din parcurile vieneze - cam tot ceea ce constituie leitmotive ale cotidianului românesc de un an încoace (dar și de mai înainte) sînt obiectul și subiectul noului text. Bine, chiar foarte bine pliat pe cel original, nu de puține ori creînd momente de fermecător umor, curgînd ușor, fără poticniri și mai ales fără vulgarități. Bineînțeles, a dispărut "atacul la persoană" atît de folosit de Aristofan, în favoarea aluziei la practici, la comportamente ușor recognoscibile ale unora dintre noi. Poetului ditirambic pînă și un copil i-ar spune pe nume, "supraveghetorul cetățenilor străini" este un securist get-beget, Tălmăcitorul de oracole (Cerasela Stan este admirabilă) devine o "ea" dintre atîtea care-au răsărit după decembrie '89 ș.a.m.d. Totul în cheie de sátiră cu variațiuni parodice.

Dar piesa anticului grec, ca și spectacolul lui Niky Wolcz, nu este o înșiruire de scheciuri cu țintă satirică; este chiar o operă dramatică închegată în jurul unei idei ce integrează totul într-un sens clar. Cei doi atenieni, sătui să tot plătească impozite, sătui de corupție, de nedreptățile unei societăți în care valorile morale au fost abandonate, pornesc în căutarea unui alt spațiu, a unei alte cetăți în care corectitudinea și bunătatea, munca cinstită și curățenia să domnească. Între cer și pămînt - între zei și oameni, și unii și alții la fel de răi, proști și nedrepți - Pisthetairos și Evelpide vor descoperi zborul liber al păsărilor, puritatea lor, hărnicia lor, dar și naivitatea care le face vulnerabile. Aici, în înaltul cerului, ei le vor îndemna și ajuta să construiască "cetatea ideală" în care să nu-și găsească locul sicofanții și demagogii, lașii și parveniții, flecarii... și nici teama de zel. Fantezia lui Aristofan, nesupusă vreunui canon, dar și umorul său îl împiedică să cadă, chiar și cînd devine liric, în lirisme greu digerabile, așa cum nici nu-i "îngăduie" să propună o soluție, un "model" ideal. Totuși, chiar și astfel structurat, gîndul de a accepta o desfășurare "optimistă" a comediei este respins de artistul de azi. Douăzeci și cinci de secole de istorie, dar mai cu seamă experiența trăită de oferta comunistă îl fac pe creatorul contemporan nu numai să se îndoiască de o asemenea posibilitate, dar chiar să-i răstoarne sensurile transformînd-o în contrariul ei. De înțeles, fără îndoială. Prin urmare, Niky Wolcz face ca Pisthetairos să înceapă prin a prinde gustul puterii. Încetul cu încetul se naște cultul personalității, dictatura. E clar ce fel de "cetate ideală" construiește el. Finalul spectacolului de la Naționalul bucureștean - după explozia de umor, căci și nașterea dictatorului și a dictaturii este tot în cheie satirică tratată - este elocvent: Evelpide, însingurat și trist, dezorientat, într-o mirare vecină cu deznădejdea, caută într-un zig-zag bezmetic drumul (inexistent) spre locul unde să scape de tot ce e corupt în natura umană.

O asemenea (răs)tălmăcire a operei lui Aristofan are, cum spuneam, motivația ei. Din păcate, însă, ea intră într-o contradicție de fond cu celălalt nivel de structurare a spectacolului. Întregul pelerinaj de personaje satirizate, îndepărtate din noua cetate, devine ilogic. Păi dictatorii tocmai de aceștia se înconjoară, tocmai pe ei "se bazează". Astfel, construcția reprezentației este minată de existența a două forțe centrifuge. Neunitatea gîndului regizoral face neunitatea montării. Tocmai de aceea, cred, autorul spectacolului a simțit nevoia de a supraîncărca ima-

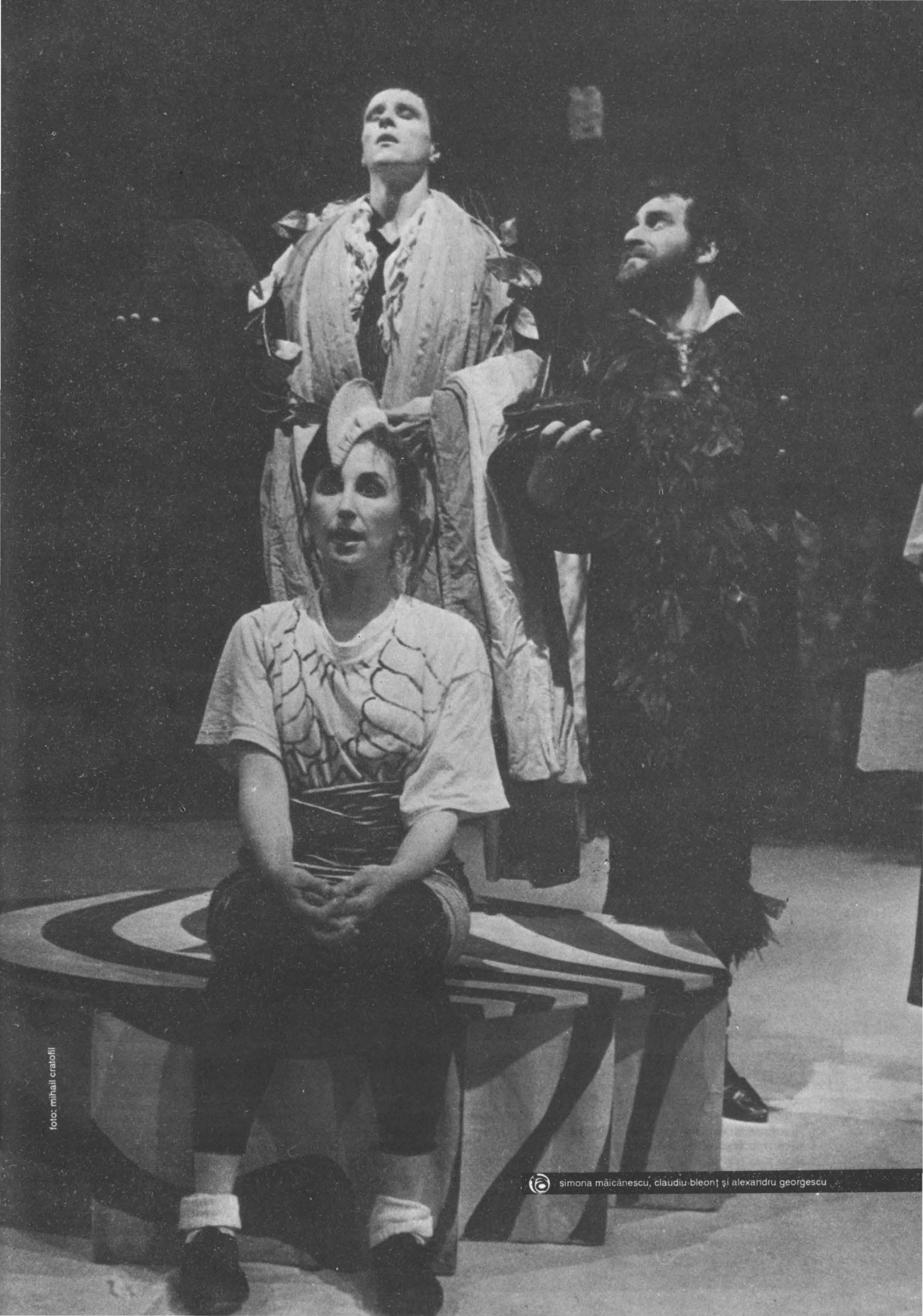


foto: mihail cratofil

simona măicănescu, claudiu bleonț și alexandru georgescu

DREPTUL LA DRAMOLETĂ

Ultima premieră a Teatrului de Comedie propune atenţiei publicului românesc dramatizarea unei cărţi cu un titlu mai celebru decît numele autorului ei: **Legăturile primejdioase (Les liaisons dangereuses)**. Apărut în 1782, romanul epistolar al lui Pierre Choderlos de Laclos s-a bucurat de o carieră internaţională aparte, strălucită, am putea spune, şi cu o durată ce depăşeşte două secole. A inspirat filme de mare succes, a prilejuit faimoase interpretări regizorale şi actoriceşti, oferă, iată, materialul unei piese scrise de un autor englez, Christopher Hampton, pe care Teatrul de Comedie a prezentat-o în premieră pe ţară în regia lui Alexandru Darie, cu decoruri de Puiu Antemir şi costume de Maria Miu.

Cum se explică, oare, succesul îndelungat al romanului lui Laclos? Firește, motivele sînt numeroase dar important ni se pare faptul că, dincolo de comedia de salon convertită în dramă de alcov pe care credem a le recunoaşte la o primă (o **foarte** primă) vedere, descoperim o analiză psihologică, de moravuri, de o extremă fineţe şi forţă de pătrundere. Cartea nu vorbeşte doar despre depravare şi ravagiile ei, ci descrie cu exactitate, cu o anume răceală ştiinţifică ce exclude tezismul ori tonul predicii plictisitor moralizatoare, mecanismul coruperii, al destrămării unor destine, al prăbuşirii unor existenţe umane sub presiunea nimicitoare a amoralităţii.

Drumul e cumplit pentru că e ireversibil, distrugerea e deplină pentru că declanşează, inevitabil, şi autodistrugerea. Seducţia devenită scop nu mijloc, dragostea-performanţă şi senzualitatea- piesă de bravură reuşesc să încremenească sub suflul îngheţat al morţii orice scînteie de viaţă: sînt ucidere şi sinucidere în acelaşi timp, operă devastatoare a unui ucenic vrăjitor înghiţit de propria-i lucrare. În romanul lui Laclos demonstraţia este riguroasă ca o teoremă, elegantă ca o spadă de Toledo şi, tot ca aceasta, infailibilă.

Rigoarea, eleganţa, puritatea liniilor lipsesc, însă, în spectacolul Teatrului de Comedie. Lumea aristocratică a unui salon din perioada anterioară Revoluţiei Franceze devine, în montarea lui Alexandru Darie, un fel de lume interlopă strînsă pe prispa unei case de periferie. Eroarea nu e doar de formă ci în primul rînd de conţinut. Dacă seducătorul nu are frumuseţea, forţa de fascinaţie a unei flori carnivore el decade la rangul de vulgar craidon de mahala şi pericolul pe care-l reprezenta nu mai e, nici el, mai mult decît ameninţarea unui scandal local desfăşurat, probabil, la cîrciuma din colţ şi încheiat cu pacificatoare pupături cu gust de molan trezit. Seducătoarea, la rîndu-i, lipsită de rafinament, de magnetism malefic, pare mai curînd o biată cocotă dintr-un hotel de tranzit: singurul pericol pe care-l poate reprezenta e vremelnica zdruncinare a sănătăţii, nicidecum fărîmarea de existenţe, frîngerea de destine. Cei doi tineri, victime ale iubirii-cobră, îşi pierd şi ei, în viziunea regizorului, aura de martiri. Soarta adolescentului prins cu ferocitate în mecanismul seducţiei ajunge să ne amuze în loc să ne îndurereze. În spectacol el nu e pur ci prostănac, nu e un ingenuu ameţit de iubire, de vîrsta iubirii, ci o marionetă fără gînduri şi fără sentimente pe care e aproape firesc s-o uiţi într-un colţ după ce te-ai jucat puţin cu ea. Portretul scenic al adolescentei sacrificate cu răceală pentru o "reglare de conturi" între adulţi nu e construit pornind de la ce **spune piesa** despre ea, ci de la ce **spune un personaj**. Fata are toate datele viitoarei vicioase, afirmă personajul tocmai pentru a înfrînge scrupulele seducătorului. Atunci pentru ce, odată trecut vîrtejul nimicitor al coruperii, ea **dispare** într-o mînăstire, nu apare în viaţa mondenă? O întrebare, asemenea multora, căreia spectacolul nu-i răspunde.

Această brutală coborîre a mizei are influenţă hotărîtoare şi asupra părţii a doua a piesei, mai bine figurată scenic dar trecînd cu dificultate (atunci cînd trece) peste handicapul unei greşite puneri în ecuaţie. Există momente bine rezolvate în acest "timp II" al intrigii şi dacă ele se refuză totuşi dramei - chiar tragicul, aşa cum s-ar fi cuvenit - aceasta se explică prin faptul că personajele mărunte au dreptul doar la melodramă. Sau, dacă vreţi, la dramoletă. E totdeauna greu de dres prin artificii, prin accesorii, un material croit greşit. Nu reuşeşte nici spectacolul Teatrului de Comedie, deşi spre sfîrşit eforturile sînt evidente, şi nu ne referim, desigur, la succesiunea de posibile finaluri, nici la "găselniţa" cu moartea căţărată în copac, ce ne surîde amabil, în sunet de Marseilleză, înainte de ultima căzere a cortinei (amintind, măcar prin eroarea de gust, de faimoasa ghilotină ce zăngăne ca o cutie goală de conserve, în finalul spectacolului cu **Cameristele**). Ne gîndim la scena duelului, de pildă, cînd spectacolul se apropie, în sfîrşit (uneori, graţie lui Florin Anton se şi identifică) cu ceea ce trebuia să fie. Păcat, însă, că nu mai are timp s-o facă pentru că răgazul acordat e aproape expirat (şi spectacolul durează aproximativ 3 ore, cu închideri şi deschideri de cortină cît pentru o stagiune!).

S-ar putea să ne înşelăm, dar ni s-a părut, urmărind interpretarea, că actorii au simţit impasul şi că au apelat la tradiţionala metodă "scapă cine poate". Ceea ce înseamnă că un actor de valoarea lui Marian Râlea a intrat într-un păinjeniş de clişee "comice" din care nu a mai reuşit să se elibereze; că Florin Anton a balansat între tonuri juste (chiar momente de reală expresivitate) şi stridenţe (rîsul lui ne-a urmărit pînă acasă, făcîndu-ne să încălcăm orice reguli ale circulaţiei rutiere) pînă a reuşit să ne deruteze pe deplin; că Virginia Mirea s-a mulţumit să fie fermecătoare (ce e drept, este întotdeauna, dar nu ni se pare suficient), iar Adina Popescu să spună replicile aproape alb (ne-a făcut chiar să presupunem că, nemulţumită de rol, a preferat să "se achite" de el, nu să-l interpreteze); că Sanda Toma a apelat doar la îndelunga-i experienţă scenică, ceea ce Mihai Bisericanu nu a putut face pentru simplul motiv că nu are o asemenea experienţă; că Gabriela Popescu a jucat, limpede, într-o altă piesă şi într-un alt spectacol; că Florentina Mocanu a trecut puţin prin scenă dezbrăcîndu-se cu acest prilej, fapt întru totul binevenit pentru că, altfel, nuditatea ar fi avut o reprezentare exclusiv masculină - generoasă, e adevărat, inutilă din punct de vedere artistic, e adevărat, dar unilaterală. Şi aşa mai departe. Printre cel ce s-au salvat, mai bine sau mai rău, mai des sau mai rar, nu o putem menţiona, din păcate, şi pe Iarina Demian.

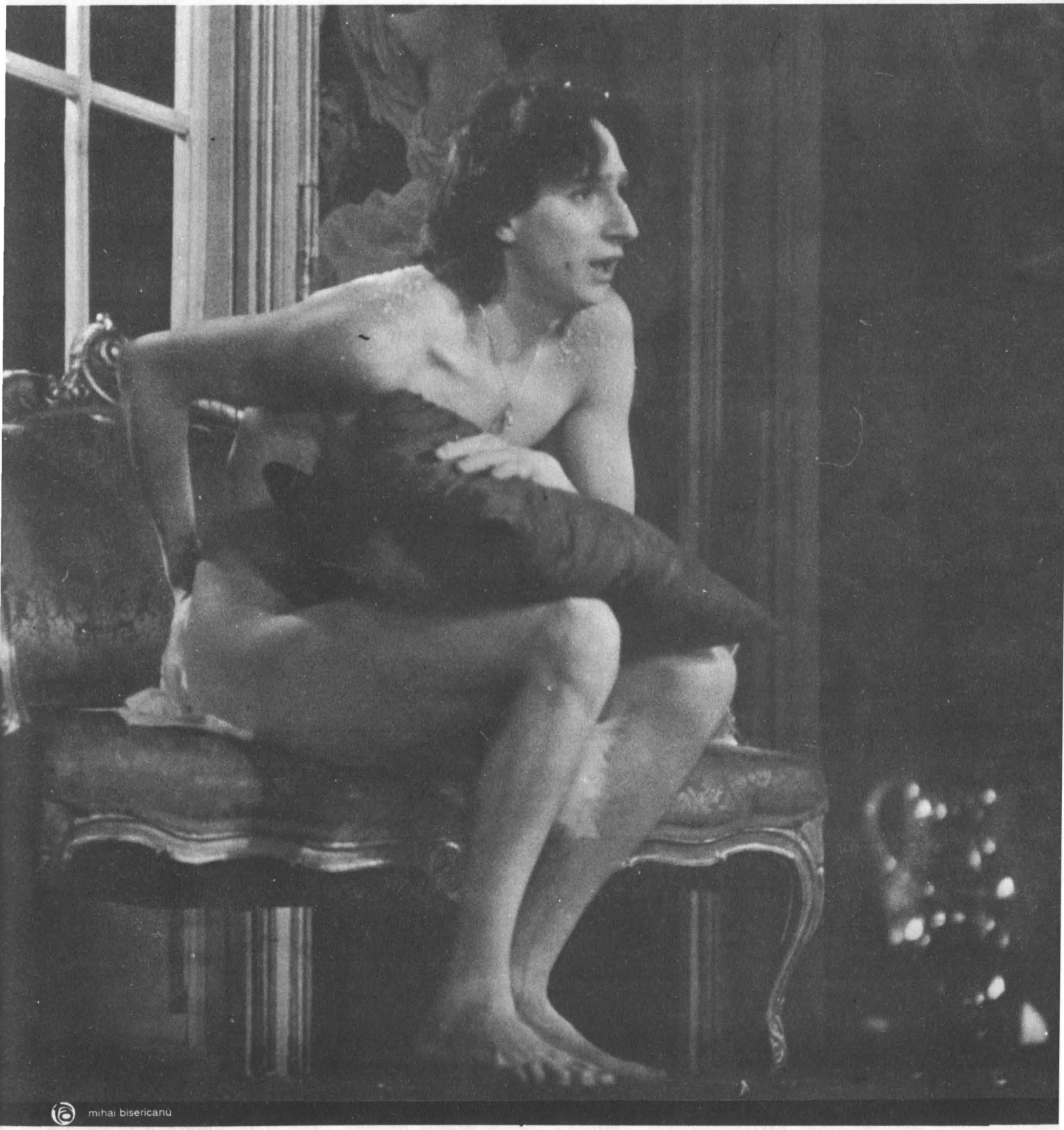
LEGĂTURI PRIMEJDIOASE de Christopher Hampton (după Choderlos de Laclos) • Teatrul de Comedie • Data premierei: 28 februarie 1991 • Regia: Alexandru Darie • Decor: Puiu Antemir • Costume: Maria Miu • Distribuţia: Iarina Demian, Florin Anton, Gabriela Popescu, Sanda Toma, Adina Popescu, Mihai Bisericanu, Virginia Mirea, Marian Râlea, Florentina Mocanu, Daniela Cristea, Eugenia Ionescu.

N.B. Caseta noastră reproduce datele furnizate de foaia de distribuţie. Din această cauză lipsesc numele traducătorului şi ale personajelor.

■ *CRISTINA DUMITRESCU*

PRIMEJDII DE PE DÎMBOVIŢA

Dacă, printr-o întîmplare, n-aş fi ştiut că spectacolul cu **Legături primejdioase** (de fapt, **Legăturile**, cum apare în original şi în traducerea românească a romanului, semnată de Al. Philippide) de Christopher Hampton după romanul omonim al lui Choderlos de Laclos de la Teatrul de Comedie aparţine lui Alexandru Darie, pentru nimic în lume nu l-aş fi bănuit de o asemenea "producţie". Nu pentru că mi s-ar fi părut imposibil ca şi el să plătească, din cînd în cînd, un tribut impasului de creaţie, ci fiindcă pînă şi o "cădere" purtîndu-i semnătura n-ar fi avut drept mobil alcătuirea defectuoasă a distribuţiei, lipsa de motivaţie ideatică a opţiunii, abdicarea de la ţinuta artistică în favoarea unei cel puţin dubioase exhibări a prostului-gust. Şi totuşi...se pare că trăim o vreme a tuturor posibilităţilor de



mihai bisericanu

semn negativ. Aşa încît o capodoperă în care se împletesc, într-un joc fascinant şi periculos ca ruleta rusă, inteligenţa (e adevărat, pusă în slujba răului), rafinamentul (sigur, hrănind cu uşurinţă şi delicateţe îngerească un iad al răzbunării şi meschinăriei), eleganţa (bineînţeles, turnînd în piruete veninul mortal în sufletul celuilalt), ştiinţa plăcerii (aşa-i, golită de substanţă, devenită virtuozitate tehnică) se transformă într-un fel de parodie greoaie, accentuat dîmboviţeană, în care salonul e înlocuit cu tinda. De altfel, sînt momente în spectacol cînd se pare că regizor şi trupă au optat pentru parodie. Dar, pe de o parte, ea este atît de neinspirată, de împotmolită într-un mîl al lipsei de spirit - or, fără spirit, ce fel de parodie se poate face? -, iar pe de alta, se trece de îndată la o altă opţiune (stilistică?), aceea a luării în serios, încît, sărman spectator, nu eşti scos din nedumerire decît în final cînd, în sunet de Marseilleză, moartea spînzurată în copac îşi întoarce faţa hîdă lămurindu-te socialist-ştiinţificeşte că aristocraţii ăştia perverşi vor fi aruncaţi la lada de gunoi a istoriei. Halal să ne fie!

■ *MIRUNA IONESCU*

SENSUL UNEI RESTRUCTURĂRI

August Strindberg - cel ce la răscrucea secolelor XIX şi XX asimila progresele ştiinţei, iraţionalismul şi relativitatea, anticipa conflagraţiile mondiale şi era absurdului, fiind un ne-vrotic cu fixaţii de geniu şi practicînd un psihologism abisal marcat de simbolism - a lăsat moştenire scenei o dramaturgie viguroasă ce permite o necontenită descifrare în funcţie de momentul montării.

Aparent onirică tentativă de circumscriere a enigmei existenţiale, piesa **Visul** (1901-1902), deşi datată în perioada idealistă a religiozităţii confuze, reprezintă o revenire la cea realist-naturalistă a scriitorului. În ciuda pretextului de mit - un mesager divin de sex feminin de astă dată, coboară pe pămînt să cerceteze mersul lumii -, succesiunea relevărilor se concentrează asupra mizeriei umane, asupra "somnambulismului" social, a "vampirismului" individual. Deopotrivă rafinată şi crudă, dialectica strindbergiană, prin intermediul filtrului de natură brahmaniană, descrie volute suprarealiste, în perimetrul verosimilităţii însă.

Tînăra regizoare Cătălina Fernoagă (ea a debutat deja cu un impresionant film al revoluţiei - "De Crăciun ne-am luat raţia de libertate" -, realizat împreună cu un coleg, Cornel Mihalache) -, s-a lăsat antrenată în disputa pe care teatrul strindbergian o iniţiază între tehnica teatrală dominată de capriciul poetic al viziunilor şi apariţiilor fantasmagorice, al metamorfozelor kafkiene, şi tehnica cinematografică în manieră avant-expresionistă, care decupează esenţe şi montează senzaţii.

Operînd reducţii ale divagaţiilor şi prolixităţilor, adiţionînd minime pasaje, Cătălina Fernoagă restructurează textul în jurul Poetului. Un erou a cărui imaginaţie creatoare dă naştere celorlalte personaje şi care, alături de protagonist, suferă continue disocieri, dedublări, cunoscînd ipostaze antagonice, deasupra tuturor planînd - aşa cum autorul o pretinde - conştiinţa visătorului, maestru al jocului oniric. Astfel, Gabriel Costea are de susţinut un dificil excurs punctînd cu rece dexteritate instabilitatea psihică şi reflexivitatea Scriitorului, vizionarismul Poetului, naivitatea Ofiţerului îndrăgostit şi ipocrizia Avocatului misogin. Viorica Vatamanu apare mai întîi împovărată de altruismul Portăresei, dă chip Linei, modesta urmărită de ingratitudine, ca să revină apoi cu persistenţa unui personaj pe cît de obscur pe atît de percutant în agresivitatea sufocantă, Kristin. Purtînd cu dezinvoltură masca malefică a Directorului carantinei, Octavian Dabija contribuie la etalarea argumentelor ce incriminează "lumea pe dos". Liviu Pancu figurează un imberb Profesor şi un fugitiv El, iar Cerasela Iosifescu o impetuoasă iubită Victoria. Dar revelaţia spectacolului este Cătălina Mustaţă, materializînd cu graţie, inteligenţă şi sensibilitate evanescenţa unui personaj de basm, Fiica lui Indra, divinitatea interesată de soarta paradoxală a oamenilor, soartă pe care pînă la un punct ajunge să o împărtăşească, infirmînd pentru o dată antifeminismul strindbergian.

Montarea suferă din cauza unei scenografii mult prea săracă, la propriu şi la figurat, mai ales raportată la galopantul gînd regizoral.

UN JOC AL VISULUI de August Strindberg • Studioul Academiei de Teatru şi Film • Data premierei: 20 februarie 1991 • Regia: Cătălina Fernoagă, clasa prof. univ. Cătălina Buzoianu • Scenografia: Diana Cupşa • Distribuţia: Cătălina Mustaţă (Fiica lui Indra), Gabriel Costea (Scriitorul, Ofiţerul, Avocatul, Poetul), Viorica Vatamanu (Portăreasa, Kristin, Lina), Octavian Dabija (Directorul carantinei), Cerasela Iosifescu (Victoria), Liviu Pancu (El, Profesorul) - studenţi ai anului IV, clasa prof. univ. Sanda Manu.

■ *IRINA COROIU*

NE VA CONTRAZICE VIITORUL?

Alegerea făcută de Cătălina Fernoagă pentru spectacolul său de absolvenţă este, fără îndoială, temerară. Iată ce spune despre **Un joc al visului** (piesă scrisă în 1901 şi cunoscută mai mult sub titlul abreviat **Visul**) însuşi Strindberg: "Autorul a încercat în această feerie (...) să imite incoerenţa visului, într-o farsă aparent logică. Totul se poate întîmpla, totul e posibil şi plauzibil. Nu există timp şi spaţiu, pe un fundal subţire de realitate imaginaţia toarce şi ţese modele noi: o împletire de amintiri, trăiri, închipuiri, absurdităţi şi improvizaţii". Cu alte cuvinte, un material alunecos şi, totodată, de o stranie poezie, căreia trama propriu-zisă - călătoria pe Pămînt a fiicei zeului Indra, dornică să vadă cum trăiesc oamenii - nu-i oferă decît un prea fragil suport dramaturgic. În aceste condiţii, alternativa ce i se înfăţişa regiei era fie să dea curs liber voitei incoerenţe a acţiunii (în genul "fluxul liber al memoriei" sau "al imaginaţiei"), fie să reordoneze substanţa dramatică potrivit unei viziuni proprii, unei "idei de spectacol" care, cu riscul de a transforma textul în pretext, ne-ar fi comunicat, măcar, opinia realizatoarei despre lume, sau despre Strindberg, sau despre lumea lui Strindberg. E drept,

liviu pancu, gabriel costea, cerasela iosifescu, viorica vatamanu, cătălina mustaţă şi octavian dabija

regizoarea a intervenit autoritar în piesă, scurtînd-o (ceea ce devine, pînă la urmă, o calitate a spectacolului!), dar astfel nu a făcut decît să-i reducă stranietatea - fascinantă pe alocuri - la un şir foarte palid motivat de episoade cînd cu totul realiste, cînd cu totul absurde. Celor dintîi le-a adăugat şi o doză de brutalitate menită să ne amintească de concepţiile misogine ale dramaturgului (culmea, practic insesizabile în acest text), iar celorlalte - o violenţă aproape netransfigurată (altminteri, şi nemotivată), urmărind, probabil, "trimiteri" în contemporaneitate. A rezultat un spectacol ininteligibil şi plictisitor, cu totul neconcludent - sperăm! - în privinţa înzestrării viitoarei regizoare Cătălina Fernoagă. Neconcludent însă - din păcate, de astă dată - şi în privinţa pregătirii profesionale a tinerilor actori; dintre aceştia s-a făcut remarcată doar Cătălina Mustaţă, printr-un joc nuanţat, mai atent supravegheat decît al partenerilor săi, pe care aşteptăm să-i vedem şi în alte montări, înainte de a ne pronunţa.

Desigur, pentru un prim spectacol comentariul nostru poate părea excesiv de drastic; n-am uitat însă că **Un joc al visului** este, în acelaşi timp, un spectacol de sfîrşit de studii. Oricum, ne rămîne să nădăjduim că, spre binele tuturor, viitorul ne va contrazice cu tărie.

■ *ALICE GEORGESCU*

MIT ȘI MITIZARE

REGINA IOCASTA de Constantin Zărnescu • Teatrul Național din Tîrgu Mureș, secția română • Data premierei: 28 februarie 1991 • Regia: Dan Alecsandrescu • Scenografia: Emilia Jivanov • Muzica: Fátyol Tibor • Distribuția: Anca Neculce (Iocasta), Vlad Rădescu (Oedip), Iolanda Dain (Doica), Dan Glasu (Creon), Ion Săsărman (Tiresias), Aurel Ștefănescu (Vestitorul), Constantin Săsăreanu (Slujitorul), Nicolae Cristache (Paznicul regal), Ecaterina Săsăreanu (O fată).

Tragedia **Iocasta** de Constantin Zărnescu (titlu cu care a fost tipărită în almanahul "Thalia" al revistei "România literară" evitîndu-se, probabil din rațiuni de viză politică, determinativul "regina") ajunge pe scenă - la zece ani după ce a fost scrisă - însoțită de o adevărată legendă privind circulația manuscrisului, dar și de o susținere critică de invidiat. Încă de la publicarea primelor fragmente în revista ieșeană "Arlechin" (1981), criticul Val Condurache îi asigură o spectaculoasă lansare scriind: "Această piesă e o operă matură, pe care și-ar dori-o mulți dramaturgi contemporani. Cu **Regina Iocasta** Zărnescu se înscrie, încă de la debut, în rîndul celor mai importanți dramaturgi ai literaturii de azi". Tot aici, D.R.Popescu ne prevenea asupra nașterii unei capodopere, anticipîndu-și concluzia cu o considerație critică măgulitoare. Citățm: "Cîteva secole de gîndire ce au pus accentul asupra destinului lui Oedip rege sînt astăzi **răsturnate** în această tragedie în care tînărul autor ne demonstrează că destinul cumplit al reginei-mamă, Iocasta, poate fi tot atît de măreț". În fine, Valentin Silvestru aplică textului o analiză atentă conchizînd "Avem în **Regina Iocasta** o tragedie frumoasă și pură, cu un clocot veritabil al ideilor, scrisă melodios în tonuri grave de un dramaturg autentic și gînditor".

Cum se vede, "presa " favorabilă nu i-a lipsit acestei piese pentru a o impune profesioniștilor scenei și ar fi ipocrit să invocăm în acest caz bariera cenzurii cîtă vreme alte texte, mult mai revoluționare, de-a dreptul subversive pentru regimul comunist, și-au găsit adepți și apărători eroici pe scenă. Să acceptăm mai degrabă că în lumea teatrului opiniile privind piesa au fost mai degrabă împărțite, iar tentația de a o "încerca" în spectacol, aproape absentă.

Ceea ce ne propune acum Teatrul Național din Tîrgu Mureș, la premiera mondială a piesei (circulația ei în limbi străine n-a inspirat deocamdată montări pe alte meleaguri) nu este versiunea integrală a textului (nici n-ar fi fost posibil, ea însumînd circa 180 de pagini) și poate nici aceea care să îndreptățească elogiile ce i s-au adus. Regizor riguros și exact, Dan Alecsandrescu a procedat în schimb la o simplificare necesară, prin eliminarea ramificațiilor în discursul dramatic, a pasajelor explicative, redundante, a acelor elemente care presupuneau o montare monumentală (corul, de pildă), concentrîndu-se asupra cîtorva idei pe care le-a considerat esențiale și de o anume originalitate în interpretarea de către autor a cunoscutului mit.

Prima ar fi plasarea tragediei în planul cunoașterii, ce decurge dintr-o motivare rațională a personajului. Complexul vinovației locastei iese astfel din zona obsesiilor subconștiente și i se substituie treptat tragedia neputinței de a se elibera de povara înrobitoare a destinului. Iocasta știe adevărul despre Oedip și soțul ei Laios, presimțirile sînt mai puternice decît tăcerile, și se răzvrătește împotriva legilor implacabile ale Destinului. Dilema tragică a personajului rezidă în a accepta sau a respinge ceea ce pentru Oedip e adevăr moral, pentru tebani, simplu adevăr necesar salvării din fața ravagiilor pustiitoare ale ciumei, iar pentru Iocasta, un adevăr nimicitor, aducător de moarte.

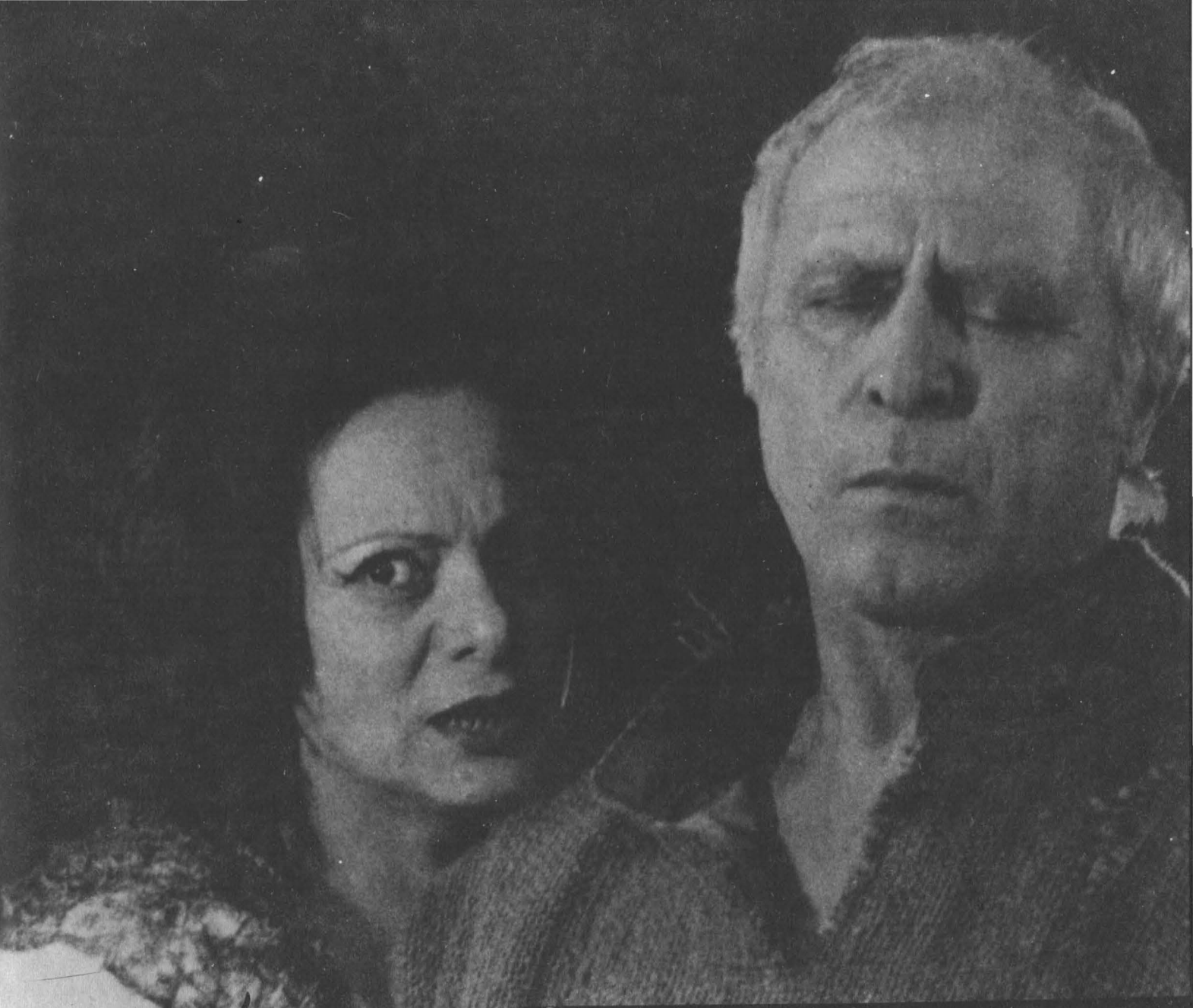
În această direcție, spectacolul se angajează ferm încă din prima scenă în care e anunțată și complicitatea Doicii, într-un joc al insinuărilor pe care personajul îl va practica pe tot parcursul piesei, instituindu-se într-o instanță morală flexibilă, omenească. Confruntarea cu Tiresias, poate cea mai dramatică scenă a spectacolului, precizează și mai clar poziția Iocastei: refuzul de a se conforma orbește predestinării, fie și sub semnul nobil al sacrificiului cerut de obște. Urmare a acestei tendințe de umanizare a personajului legendar, spectacolul insistă asupra atributelor feminității Reginei, chiar dacă justificările autorului sînt în această direcție ușor abuzive, predilect feministe. Iocasta, patronînd simbolic gineceul cetății, își revendică apartenența la o condiție feminină înaltă de mamă și soție. Pretinde, în consecință, o judecată omenească chiar dacă nu obține decît aprobări tăcute și compasiune umilitoare. În fine, vitalitatea dionisiacă a Iocastei, ca fiică a pămîntului, de unde își trage forța și știința tăcerii răbdătoare, dar și voința de a trăi, întregesc, în concepția regizorului, procesul absolvirii Iocastei de vina atribuită în tragediile tebane. Tiparul clasic, antic, față de care autorul nu-și îngăduie libertăți absolute, nu permite însă modificarea soluției de final. Răzvrătirea Iocastei se consumă, în concluzie mai mult în tăcere, în fața altarului lui Dionysos, în monoloage patetice sau duioase. O confruntare cu Oedip (de ce nu?) nu are loc decît sub forma unor reconstituiri procedurale ale întîmplărilor, la capătul cărora Oedip, pe deplin edificat, își urmează destinul.

Mai originală pare a fi optica asupra lui Creon. În spectacol cu deosebire, Creon se înfățișează ca foarte nerăbdător în dezvăluirea adevărului care îl va aduce un loc rîvnit în fruntea cetății. (Ah, tema puterii!) Dacă în logica reprezentației limpezirea acestor idei e precumpănitoare, într-o tendință spre clasicitate de bun augur, nu e mai puțin adevărat că susținerea atmosferei apăsătoare, prin tensiune tragică și încordări dramatice, are intensități diferite de la o scenă la alta. Ambianța scenografică de griuri terne, cele cîteva sugestii de osuar, plafonul din pînză care coboară strivitor, au impact sigur asupra spectatorului (scenografia, Emilia Jivanov). După cum Imaginea efegie a coloanei frînte și a tronului în derivă, ce ne întîmpină la intrarea în teatru, fixează inspirat ideea de cumpănă a vremii. Pe parcurs însă, verbiajul abundent, ritmul sacadat, rupt, al intrărilor și ieșirilor din scenă spulberă adesea concentrarea, interesul fiind menținut doar la nivelul anecdoticii de senzație despre incest și paricid. (Am constatat surpriza cu care spectatorii reacționau la poveste.) Ceea ce apreciam a fi ideile clare ale spectacolului apar astfel uneori golite de suflul dramatic cuvenit, de emoție, de tensiune.

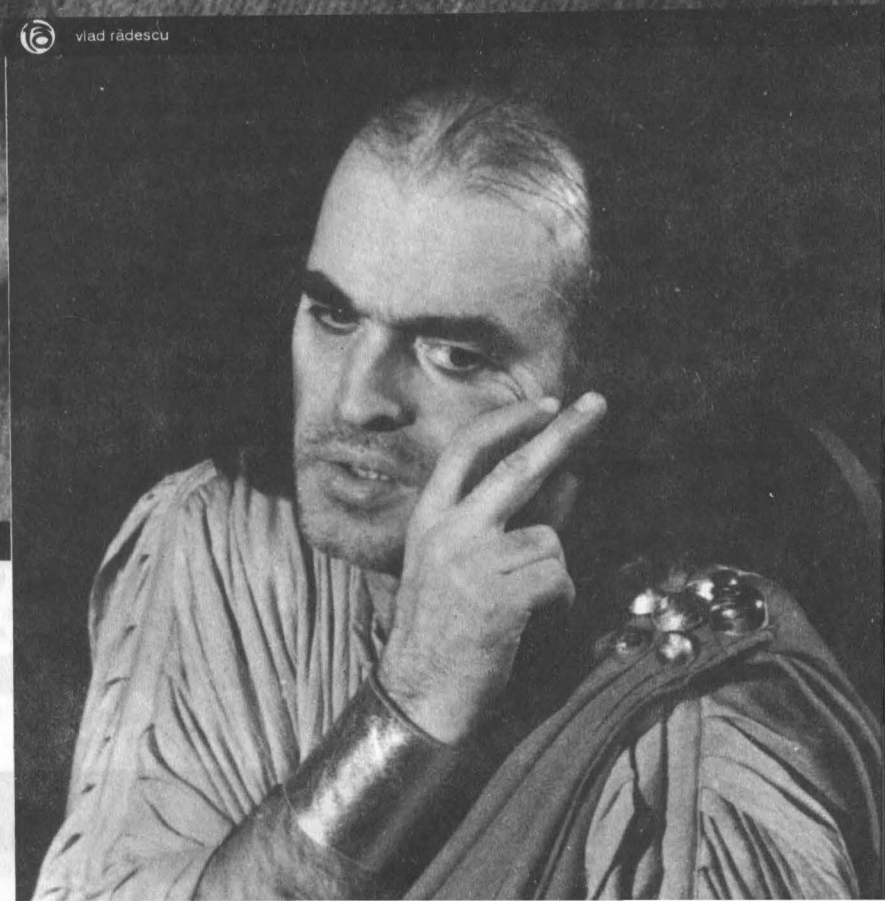
În interpretarea sa elaborată, Anca Neculce dă Iocastei prestanța și demnitatea cuvenite. Jocul actriței e inteligent, reținut, cu binevenite accente autoironice. Momentul spînzurării e caligrafiat cu tîlc, punînd un punct demonstrativ unei inutile, în cele din urmă, zbateri. Combustia interioară pare însă prea surdinizată, dominată de calcul intelectual și superioară înțelegere. Vlad Rădescu, în Oedip, e statuar, inflexibil. E omul de stat, și mai puțin fiul și soțul mamei sale. Descoperirea cumplitului adevăr îi prilejuiește un bun moment de actorie, în care lasă să se întrevadă și un anume simț al nuanțelor. O plăcută surpriză produce evoluția lui Dan Glasu în Creon, poate cel mai bine racordat la subtextul spectacolului, jucînd cu concentrare duplicitatea pe care i-o sugerează regizorul atît în relațiile cu ceilalți, cît și atunci cînd trece amenințător prin scenă. Iolanda Dain conferă Doicii o înfățișare de vestală, dar se dovedește mai puțin consecventă în a impune funcția acestui personaj comlex, în care ghicim o rază de nesupunere, dar și multă lașitate omenească. Ion Săsărman, în Tiresias, o înfruntă cu sobrietate și patetism pe Iocasta, pronunțînd fără echivoc sentința, iar Aurel Ștefănescu (Vestitorul), Constantin Săsăreanu (Slujitorul), Nicolae Cristache (Paznicul regal) și Ecaterina Săsăreanu (o apariție fără vorbe) își individualizează contribuțiile după cum o cer rolurile, mai mult argumente decît personaje. Spectacolul e îmbrăcat cu reală artă de aceeași talentată scenografă în veșminte ample, armonizate coloristic, într-un stil de sugestie antică asupra căruia artista a operat inspirate adaptări moderne. Expresivă și oportună, muzica lui Fátyol Tibor, punctează discret stări și momente.

În ansamblul său, reprezentația de la Tîrgu Mureș impune prin sobrietate, printr-o armonioasă și echilibrată elaborare de factură clasică pe care regizorul a mizat în expunerea sa de remarcabilă acuratețe. Îi lipsește, poate, o mai intensă forță a comunicării, pentru a ieși din răceala care o domină acum. Cît privește piesa lui Constantin Zărnescu, ne mai amînăm convingerea cum că ne-am găsi în fața unei capodopere.

■ *DOINA PAPP*



anca neculce și ion săsăran



vlad rădescu

TRAGEDII POETICE ŞI POLITICE LA ACADEMIE

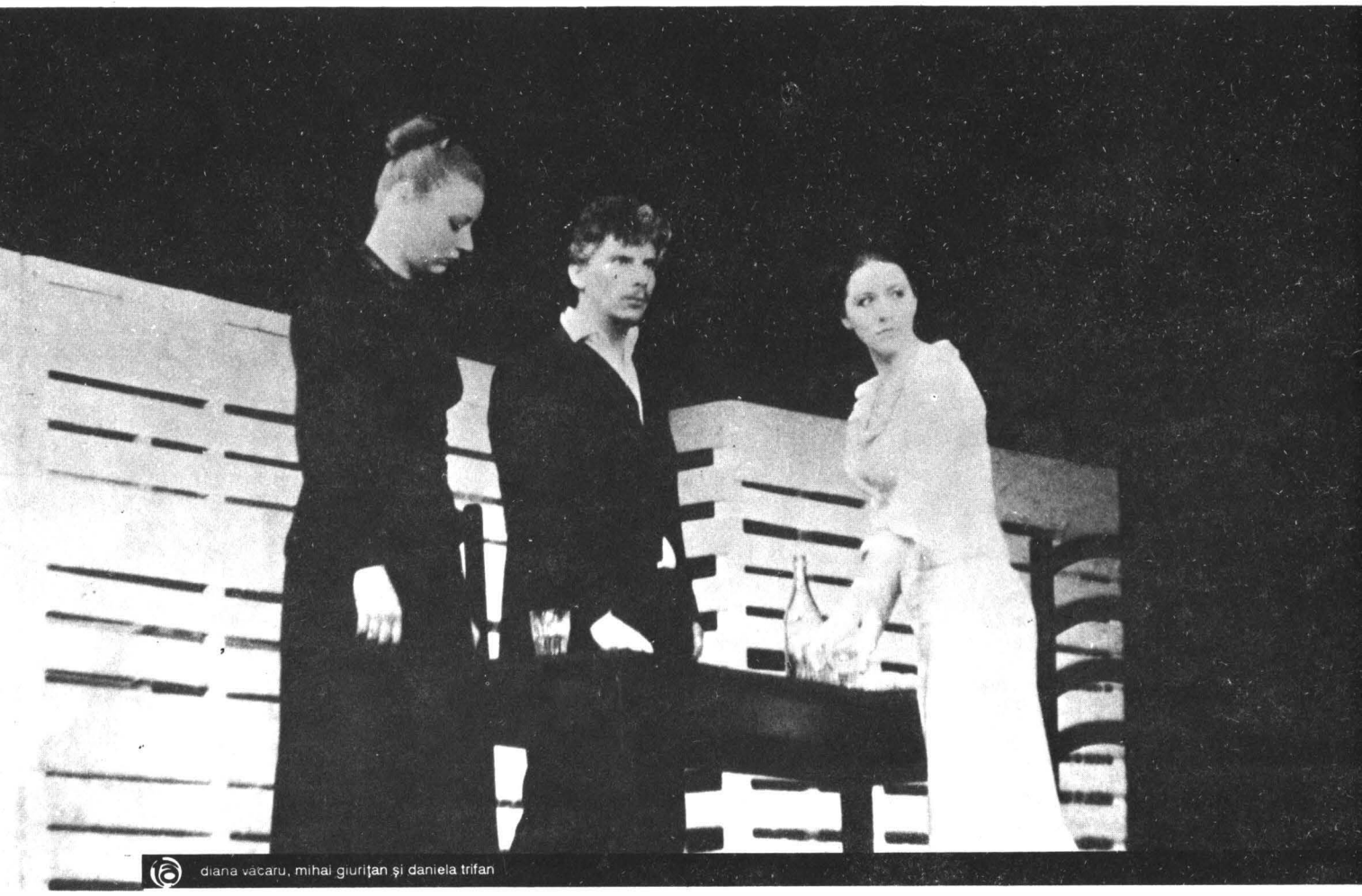
NUNTA ÎNSÎNGERATĂ de Federico García Lorca • Traducerea: Victor Const. Bercescu şi Teodor Balş • Academia de Artă Teatrală din Tîrgu Mureş, secţia română • Data premierei: 24 noiembrie 1990 • Regia: Kincses Elemér • Scenografia: Kemény Arpád • Distribuţia: Diana Văcaru (Mama), Cristinela Pădure (Logodnica), Luminiţa Praja (anul I - Soacra), Iulia Gavril (anul III - Nevasta lui Leonardo), Daniela Trifan (anul II - Slujnica), Catinca Tudose (anul II - Vecina), Bogdan Costea (Leonardo), Radu Olăreanu (Logodnicul), Mihai Giuriţan (anul I - Tatăl logodnicei), Zoltán Butuc (anul I - Luna), Geni Macsim (anul I -Moartea).

Regizorul Kincses Elemér mărturiseşte, împreună cu Federico García Lorca: "Un teatru sensibil şi bine orientat în toate ramurile sale, de la tragedie la vodevil, poate schimba în cîţiva ani sensibilitatea poporului; în timp ce un teatru decadent, în care copitele se substituie aripilor, poate vulgariza şi adormi o naţiune întreagă(...). Un popor care nu-şi ajută şi nu-şi stimulează teatrul este un popor muribund, dacă nu chiar mort. Şi astfel, un teatru care nu adună în sine palpitul social, palpitul istoric, drama oamenilor săi şi culoarea genuină a peisajului în care trăiesc oamenii, n-are drept să se numească teatru. Un astfel de teatru nu este decît o petrecere şi un loc în care vii să săvîrşeşti acel lucru îngrozitor care se cheamă a-ţi omorî timpul".

Kincses n-a ales **Nunta însîngerată** pentru ca spectatorul "să-şi omoare timpul", ci a fost antrenat de gîndul marelui andaluz, potrivit căruia: "În acest moment dramatic pentru lume, artistul trebuie să plîngă şi să rîdă cu poporul său(...). Eu sînt preocupat în mod deosebit de dorinţa de a mă afla într-o comunicare permanentă cu cei din jurul meu. Din această pricină am bătut la porţile teatrului, consacrîndu-i întreaga mea sensibilitate".

Acţiunea cu deznodămînt tragic a piesei se desfăşoară, în concepţia regizorală, ca o coridă într-o arenă construită de scenograful Kemény Arpád; montarea evidenţiază rolul femeii într-o microcolectivitate din peninsula iberică, ridicîndu-l la altitudine universală. Rar am avut ocazia de a vedea pe scenă atîtea caractere feminine bine conturate şi definite, prin bocetul cărora se încheie patetic fluidul de poezie al tragediei, dar şi al spectacolului, bogat în trăiri şi interpretări variate. Dintre studente, anunţă calităţi de tragediene Diana Văcaru, Iulia Gavril şi Luminiţa Praja; Bogdan Costea este perfect în Leonardo, dar Radu Olăreanu şi Cristinela Pădure nu sînt convingători în Logodnic şi Logodnică. Îl amintesc în mod special pe Zoltán Butuc, personificînd Luna-complicea Morţii, interpretată de colega sa, Geni Macsim. Scena, bine lucrată şi jucată de ei, aduce o notă de mistic, de supranatural în spectacol. Grupul nuntaşilor nu reuşeşte să anime atmosfera creată de melodia spaniolă - puternică şi repetată de nenumărate ori, chiar şi în pauzele dintre acte - aleasă de către Apostolache Eusebio din paleta foarte bogată a folclorului iberic.

■



diana văcaru, mihai giuriţan şi daniela trifan

somoly hajnal şi kovács levente

UNELTIRI LA MAYERLING de Kiss Irén • Academia de Artă Teatrală din Tîrgu Mureş, secţia maghiară • Data premierei: 27 ianuarie 1991 • Regia: Kincses Elemér • Decoruri şi costume: László Ildikó • Distribuţia: Kovács Levente (Rudolf), Somody Hajnal (Mária), Hatházi András (anul III - Coburg), Matolcsi Ferenc (anul II - Hoyos), Demeter András (anul III - Loscher), Kardos Máriusz (anul I - Vocea bărbatului necunoscut), Szikszai Rémusz (anul I - Abatele), Madarász Lóránd (anul II - Bratfisch), Bogdán Zsolt (anul I - Habrda), Bandy Zsolt (anul I - Sluga), Mátyás Zsolt (anul I - Telegrafistul), Csiszér Lajos (anul I - Vînătorul), Fülöp Beáta (anul II - Femeia de serviciu), Lázár Márta (anul II - Bucătăreasa), Gyéresi Júlia (anul II - Veselara), Sajnár György (anul I - Grăjdarul), Póka Csilla (anul III - Ţiganca).

neltiri la Mayerling de Kiss Irén, a doua dintre cele trei piese ale autoarei ungare, este şi cea de a doua premieră a secţiei maghiare a Academiei mureşene de Artă Teatrală.

Drama de adîncime shakespeareană a celor doi îndrăgostiţi (moştenitorul tronului, prinţul Rudolf şi baroana Maria Vetsera) şi moartea lor plină de mister a născut multe supoziţii, chiar legende, cutreierînd în lung şi-n lat fostul Imperiu, inspirînd scriitorii vremii şi condeierii de mai tîrziu, contribuind la naşterea unei adevărate "literaturi mayerlingiene". Piesa lui Kiss Irén scoate în evidenţă mania persecuţiei de care suferă prinţul moştenitor şi pune în lumină conjunctura politică aflată în plină putrefacţie, intercalînd scenele de dragoste ce se petrec în castelul Mayerling. Acest subiect, în care politicul se combină cu eroticul, este punctul de pornire al regizorului Kincses Elemér, care îmbogăţeşte lumea creată de scriitoare, pe de o parte accentuînd tema urzelilor politice, iar pe de alta, contrabalansîndu-o cu scene de dragoste. Balanţa coboară în favoarea crizei psihice şi sufleteşti a eroului, ducînd la inevitabilul sfîrşit tragic. Originalitatea realizării regizorale constă în prezentarea personalului de serviciu drept agenţi ai unei organizaţii/aparaturi statale secrete, complice la dubla moarte.

Vîrful piramidei studenţeşti apărută la aplauze este format din Kovács Levente, un Rudolf viu, foarte bun mai ales în monologul final, şi Somody Hajnal, o Mária Vetsera prea-plină de sentimente calde şi de iubire pură. Lor li se alătură doi studenţi din anul III: Demeter András - un servitor taciturn în "anatomia" evenimentelor - şi Hatházi András - cu trăsăturile unui ofiţer fanatic.

■ *STRACULA ATTILA*

TEATRUL "MIHAI EMINESCU" CHIȘINĂU

SIMPTOM POSTMODERNIST LA CHIȘINĂU

CASA MARE de Ion Druță • Teatrul-studio "Mihai Eminescu" din Chișinău • Data premierei: 16 februarie 1991 • Regia: Nicoleta Toia • Scenografia: Vasile Rotaru • Comentariul muzical: Sofia Vicoveanca • Distribuția: Viorica Chircă-Baracci (Vasiluța); Petrică Hadîrcă (Păvălache); Angela Sochircă (Sofica); D. Fusu (Moș Ion); Constantin Adam (Nistor); Nicolae Darie (Petre); Nicolae Ghereg (Fancic); Eleonora Mastac-Popa (Eleonora); Maia Tănase (Tudosica); Lidia Valeanscaia (Gafița); Ninela Caranfil, Anișoara Zubcu, Lucica Pîntea (Trei vecine); Anatolie Mîndru (Timofte).

La Teatrul-studio "Mihai Eminescu", care peregrinează prin sălile Chișinăului, o trupă de buni actori condusă de Victor Ciutac și o echipă de realizatori invitați din România (regizoarea Nicoleta Toia, scenograful Vasile Rotaru și cîntăreața Sofia Vicoveanca) a creat un spectacol Ion Druță: **Casa mare**.

Scriitor important în istoria literaturii române, contemporană și întregită, Ion Druță aparține totuși și unei geografii literare; nu printr-un pitoresc de coloratură turistică, dar printr-o inefabilă și inconfundabilă candoare a sufletului moldav. Nu tematica rurală a literaturii lui Druță generează candoare, ci, dimpotrivă, anamneza paradisiacă și nostalgia arhetipală își găsesc cea mai bună adecvare în matca satului. Puritatea doar se camuflează în satul contemporan, fiindu-i deci străină. Omul adamic se deghizează în colhoznic moldovean. De aceea Druță nu face serie nici cu asprimea marilor rurali ruși, nici cu idilicul sămănătoriștilor și "păsuniștilor" români. Un singur precursor i se poate recunoaște: Ion Creangă, pentru care filogenia și ontogenia omului istoric sînt una și aceeași. Satul e copilăria unei civilizații, iar copilul e "ruralitatea", elementaritatea unui individ. Universul lui Druță, aidoma celui humulestean, e de inspirație mai mult mitică decît folclorică. Dimensiunea paradisiacă a acestei literaturi elimină problema veridicității și o pune pe cea a complementarității față de o realitate infernală. Dacă e lucru dovedit că **Republica** utopică a lui Platon reprezintă în fapt cetatea interioară, de ce n-ar fi satul lui Druță acel rai interior în care a subzistat un neam oprimat?

Nu altceva decît o viziune a Edenului a avut și regizoarea Nicoleta Toia atunci cînd a pictat caracterele într-o gamă variată de nuanțe ale Binelui. Nimic din negativul real al omenescului și totuși mult dinamism și multe contrarii obținute prin filigran regizoral și actoricesc. Serafimii au avut, neîndoielnic, față umană, iar dintre ei, în cel mai mare grad, protagonista Viorica Chircă-Baracci. Au mai fost bogate, în simplitatea lor îngerească, personajele interpretate de Angela Sochircă, Constantin Adam și Nicolae Darie. (Nu l-am putut vedea pe Victor Ciutac ci, într-o compoziție mediocră, pe Dumitru Fusu). Umorul acestui rai românesc este menținut cu finețe în limitele lui textuale, singurele supralicitări fiind sortite una, eșecului ("grupul vecinelor"), iar cealaltă, reușitei (Maia Tănase).

Nu simpla fidelitate a lecturii a făcut calitatea actului regizoral, ci păstrarea acelui spirit de **artă naivă** (în nobil sens), propriu dramaturgiei lui Druță. Deși această categorie estetică operează cu exclusivitate în pictură, ea poate fi extinsă în perimetrul teatral. Dacă un Chagall, nerus venit din Rusia, a făcut pictură naivă ca artist cult, de ce să ni se pară depreciativ a-l asocia pe Druță termenului?

În **Casa mare** se pot detecta două coordonate ale artei naive. Pe de o parte, inocența oamenilor, candoarea abil disimulată a relațiilor, lumina caldă și culorile prea vii care decurg din viziunea paradisiacă asupra lumii, iar pe de altă parte, imixtiunea în acest tablou a unui element completamente străin, de sugestie livrescă, neasimilat pe deplin întregului, dar în același timp de neeludat. O posibilă pastișă plastică a piesei în acest registru ar fi cea a unui interior rustic, desenat de creionul unui copil, în care coboară - din tavan - dl. Sigmund Freud la brațul unei țărăncuțe! N-ar rezulta din această descindere vreun sumbru naturalism, ci doar o senină și ironică contextualizare a libido-ului. Dar a-i reproșa regizoarei că n-a aprofundat această ultimă coordonată înseamnă a-i uzurpa spectacolul prin fantasmele proprii.

Cei doi protagoniști au atins pe căi diferite acest substrat psihologic. Viorica Chircă-Baracci a realizat un profil psihic unitar și profund, dar aparținînd altui teatru, în speță realismului rus, în timp ce Petrică Hadîrcă, mai puțin stăpîn pe mijloacele artei interpretative, evolua sincopat în zona abisală, ceea ce - paradoxal - e mai aproape de spiritul artei native. Dacă alternanța jocului său ar fi fost una conștientizată, putea rezulta o creație importantă.

Judecată cu același criteriu stilistic, scenografia lui Vasile Rotaru este una... viceversa! Într-un cadru rustic realist (deși antiseptic) planau arareori vagi elemente din plastica "naivilor": un ram înflorit, o cortină brodată... Poate că simpla inversare a ponderii celor două stiluri plastice i-ar fi provocat spectacolului asumarea pînă la capăt a riscurilor artei naive.

Dacă teatrul naiv este un gen posibil, dacă el nu pare ignobil esteților, spațiul basarabean poate să aducă în teatrul românesc nu doar specificitate și prospețime, ci chiar o surprinzătoare racordare la postmodernism. Deși în curs de teoretizare, postmodernismului teatral nu-i pot fi străine reîntoarcerea autoironică la origini sau eclectismul surprinzător, pe care am avut impresia că le-am zărit, pentru o clipă, într-un teatru din Chișinău.

■ *SABIN POPESCU*

viorica chircă-baracci şi petre hadircă

TELETEATRU

TROIA UNUI ORIENT ȘI MAI APROPIAT

Între prejudecată și modă e o relație foarte strînsă, dacă nu neapărat de proporționalitate inversă, atunci cel puțin de interdependență. Moda e activă, ea pune în valoare, prejudecata e restrictivă, umbrește, scoate din circulație. Din fericire, ambele aparțin trecătoarelor mișcări de flux și reflux ale receptivității colective. Gloria lui Jean Giraudoux a depășit cu cîteva decenii scurta sa viață (1882-1945), urme ale stilului său, ba chiar ale gîndirii sale teatrale reverberînd nu doar asupra unor succesori direcți ca Anouilh, ci și asupra unui Sartre ori chiar Dürrenmatt. La noi, vibrația maximă a acestui magnat al "verbului" a fost resimțită în anii '60, într-o paradoxală recuperare ce-l sincroniza cu cei sosiți după război; și apoi au venit umbra și prejudecata, la baza cărora stă, de fapt, neîncrederea funciară în forța absolutistă a unui tip de teatru în care textul e sacrosanct, ca partitura unei simfonii.

Istoriile literare îl încadrează în ceea ce s-a numit "teatrul poetic", înconjurîndu-l de vecini poate și mai iluștri, de la Claudel la Cocteau. Nu mică mi-a fost curiozitatea de a revedea deci, după mai bine de douăzeci de ani, Războiul Troiei nu va avea loc (mărturisesc cu modestie că prefer varianta de titlu Nu va fi război în Troia, mai puțin îmbîrligată topic pe românește, deci, cred eu, mai teatrală), în transcripția scenică preluată de pe Canal France International. Dacă pe ei îi mai poate provoca Giraudoux la o montare în studio, mi-am zis, oare nouă ne va mai spune ceva ? (Măcar atîta lucru, să-i vedem pe teren propriu ce știu ei să lucreze cu texte adevărate, după aproape un an de exasperante comedioare de mahala.) Lucrurile mi s-au părut suficient de simple, și suficient de complicate, simultan, ca să merite o discuție.

Cred că latura propriu-zis "poetică" a unei asemenea piese se face azi mai puțin remarcată decît în anul de grație 1935 (data premierei absolute). În schimb, registrul dezbaterii politice și morale are o portanță sporită acum, cînd umanizarea mitului a intrat de mult în practică. Și astăzi problema raportului dintre individ și destinul său istoric rămîne acută, la fel ca și problema răspunderii personalității în permanent conflict cu tentația manipulării maselor. Punerea în discuție a conceptului de "onoare" și demistificarea aceluia de "eroism" sînt încă necesare, și ele dirijează mesajul construcției dramatice (de altminteri foarte riguroasă, cristalină chiar) spre o confruntare fundamentală, aceea dintre pragmatismul vitalist și fanatismul morbid (chiar dacă "estetic").

Neîndoielnic, această rescriere-prolog a "Iliadei", cu ochi cartezian, are încă multe valențe exploatabile. Convingerea mea este că întrebările puse de piesă rămîn valabile, chiar dacă răspunsurile oferite de ea sînt pe alocuri parțiale ori melodramatice. (Vezi, de exemplu, splendida replică din finalul confruntării Hector-Ulise, unde argumentul suprem este "bătaia genelor Andromacăi".) Ceea ce datează textul, ori de-a dreptul îl îmbătrînește, mi se pare tocmai excesul său de farmec, luxurianta inteligență a lui Giraudoux. Să fi devenit noi oare între timp, în jumătatea de veac care a trecut, mai "barbari"? Cred că, mai degrabă, ne-am îndepărtat, printr-o complexă mișcare tectonică (socială și stilistică în același timp, firește) de lumea aceea care încă își mai punea speranțele în rolul major al rațiunii, reprezentată prin cuvînt. Practica seculară a teatrului francez (clasic, romantic, realist, poetic sau cum o mai fi fost), bazată pe sclipitorul său dialog, a devenit, treptat-treptat, suspectă, dacă nu chiar străină gustului contemporan. Virtuțile tăcerii și virtuțile trăirii în act, coroborate cu accentuarea din ce în ce mai dramatică a imaginii simbolice, ne obligă să resimțim ca frivol jocul rațiunii față în față cu asemenea grave agresiuni cum sînt războiul și moartea.

Și, cu toate acestea, e ceva cu totul mișcător și cu adevărat nobil în soiul ăsta de teatru, orgolios și aristocratic, care are, de la Corneille la Cocteau, trei coordonate majore: morala, caracterele și logica demonstrației; coordonate contestate chiar de marile sale spirite romantice, dar nu mai puțin perene, tocmai de aceea. E ceva profund teatral aici, și care poate reînvia mereu, cu condiția minimă de a nu te rezuma doar la teatralitate. E al naibii de enervant să fii tot timpul așa de deștept, poate deveni chiar distructiv, și cu toate astea... Și cu toate astea e curativ, esența de clasicitate a dramaturgiei franțuzești e un permanent antidot împotriva prostiei, intoleranței și violenței. Care și ele sînt veșnice,helas! Apoi, tare mi se pare că moda s- ar putea să înlocuiască din nou prejudecata, dac-ar fi doar să privim acel incredibil fenomen cinematografic care e Cyrano de Bergerac al lui Rappeneau, producție 1990, care a golit rafturile cu statuete constructiviste ale premiilor Cesar.

Despre spectacolul de televiziune semnat de Raymond Rouleau nu pot spune prea multe. Într-un cadru sobru, însă expresiv, regizorul și-a strunit telegarii (citește: actorii) cu abilitatea unui Auriga experimentat în Olimpiade. O Elenă în care descoperim șocați că Annie Duperey, frumusețe fără alte coordonate în filmele de acum un deceniu și jumătate, e o actriță admirabilă, cu o neobișnuită putere conținută de a trăi nuanța. În plus, Pierre Santini (Hector) și Jean Piat (Demoсos), își reconfirmă talentul; și cam atît. Un spectacol bun pentru că e curat, și asta e deja mare lucru, cel puțin din fotoliul meu de tele- teatro-spectator, agresat de atîtea subproduse de import.

• *P.S. În emisiunea Gong din 4 martie, în scurtul moment dedicat memoriei lui Toma Caragiu, am avut privilegiul absolut de a afla că celebrul monolog al lui Satin din Azilul de noapte provine de fapt din Revizorul de Gogol. Nu vi se pare că e cam mult?*

MIRUNA RUNCAN

„UNDE FUGIM DE-ACASĂ?“

(Marin Sorescu)

* * * * *
la un spectacol eveniment

* * * *
la un spectacol ce nu trebuie
pierdut

* * *
nu trebuie chiar să fugiți, dar e
bine să mergeți la acest spectacol

* *
dacă tot vreți să fugiți de acasă...

*
fugiți, dar pe proprie răspundere

Numele criticilor urmează, după cum se observă, ordinea alfabetică: o „căsuță“ necompletată nu înseamnă altceva decît că spectacolul nu a fost văzut de criticul respectiv.

	CRISTINA DUMITRESCU	ALICE GEORGESCU	MIRUNA IONESCU	VICTOR PARHON	MARIAN POPESCU
Noaptea regilor de W. Shakespeare la Teatrul Național din București	* * * *	* * *	* * * *	* * *	* * * *
Cabinierul de Ronald Harwood la Teatrul Național din București	* * *	* *		* * *	
Merlin de Tankred Dorst la Teatrul "Bulandra"	* * *	* * * *	* * * *	* * *	* * * *
Visul unei nopți de vară de W. Shakespeare la Teatrul "Bulandra"	* * * * *	* * * * *	* * * * *	* * * * *	* * * * *
Legături primejdioase de Christopher Hampton la Teatrul de Comedie	*	*	*	*	*
Un regat pentru un asasin de Peter Karvas la Teatrul "Nottara"	* *	*		* *	* *
Ospățul lui Baltazar de Benjamin Fundoianu la Teatrul "Nottara"	* * * *	* * *		* * *	* * *
Mătrăguna de Machiavelli la Teatrul Mic	* * * *	* *	* * *	* * *	* * *
Regina Iocasta de Constantin Zărnescu la Teatrul Național din Tîrgu Mureș	*	*		*	
Frați întru Karamazov de Richard Crane (după Dostoievski) la Teatrul Național din Craiova	* * * *	* * *	* * *	* * *	* * *

OGLINZI PARALELE

JOCURI DE SOCIETATE

CUM SE DEZGHEAȚĂ UN FRIGIDER?

Mai întîi se scoate aparatul din priză. Apoi se golește aparatul de cratițe, oale, se golește congelatorul de carne, oase. După ce toate acestea au fost scoase, e bine - mai ales dacă nu ai timp să aștepți dezghețarea congelatorului de la sine - să pui mîna și să mai scoți și singur bucățile de gheață artificială care, în timp, stînjenesc buna funcționare a aparatului. După ce tava colectoare de jos s-a umplut cu apă, care nu e bună de nimic, se aruncă aceasta pînă vezi că nu mai e nimic de dezghețat. Ceea ce a fost scos, înainte de dezghețare, se protejează într-un fel sau altul, căci, altfel, se strică și trebuie aruncat totul, ceea ce poate provoca un vid alimentar. În final, după ce s-a șters interiorul aparatului cu cîrpă bună, după ce s-a renunțat la unele resturi, la unele oale și crătiți care s-au ars la atîtea focuri ale aragazului și nu le mai poți scoate fața cu nici un chip, se mai poate pune la loc cîte ceva din ceea ce a fost, deși e de preferat să apară cît mai multe lucruri noi și proaspete, căci toate fac viața mai veselă în bucătăria noastră.

Comentariu. N-ați observat că, ori de cîte ori se încinge atmosfera afară, nici frigiderul nu mai merge ca lumea?

Concluzie. Dezghețarea frigiderului e o psihodramă, dar nu un joc de societate.

ANESTEZIE LOCALĂ

De regulă doctorii știu cel mai bine dacă, pentru o operație, e mai indicată anestezia locală sau cea totală. În cazurile cînd ambele sînt permise, pacientul este avertizat de urmările anesteziei căci, se știe, anestezia totală are consecințe mai ample în perioada post-operatorie. Pentru cine nu știe încă, anestezia este "un procedeu medical (realizat prin agenți fizici sau chimici) de diminuare sau suprimare a sensibilității la dureri" (DEX, 1975, p. 36).

Operațiile, indiferent de gradul lor de dificultate, sînt îndeobște neplăcute chiar dacă, de cele mai multe ori, sînt necesare, cîteodată vitale. De aceea este și foarte dificil să accepți rolul de pacient. În teatru, de pildă, unde reîntîlnim anestezia, operația și sensibilitatea, ca etape pregătitoare, este, la fel, foarte dificilă intrarea în rol, chiar dacă acesta este dorit cu ardoare. "Operația" poate fi la fel de dificilă, totul e să te hotărăști. Alci, cum se știe, cazurile grave reclamă anestezie totală, dar consecințele "post-operatorii" sînt adesea și cele mai spectaculoase. Totul depinde de "sensibilitatea la durere". Dar cui îi "place" durerea?

Comentariu. Mai e ceva de comentat?

Concluzie. Da.

APELUL SEXULUI

Am dat-o pe românește pentru că l-am văzut pe fiul meu ridicîndu-și sprîncenele a mirare cînd a auzit de "sex-appeal". Chiar dacă are el zece ani...

Domnilor, tovarăși, se petrece ceva extraordinar cînd vezi o femeie goală! Eu mă refer, normal, la o anumită categorie de femei, nu la toate. Alci democrația nu încape. În socialismul acela foarte mult dezvoltat, știți că nudiștii erau o sectă persecutată. Deși aveau mulți simpatizanți, ei n-au devenit un partid. Păcat! Noi eram atunci îmbrăcați, or omul n- a fost mereu așa. Noi eram atunci "obsedați" de corpul uman, cum sîntem și acum, noi eram prea (prost) atunci înghețați, anesteziați total de o morală butucănoasă, a cazărmii ideologice. Dar acum?

ACUM E-ACUM!

Ceva se mișcă, dar cum? Că ș-asta-i o-ntrebare! Am luat-o gospodărește. Concursurile de "Miss". Te înduioșează încrederea cu care vin fetele la vizionare, felul lor de a se mișca. Să nu fim malițioși, asta se poate remedia. Apoi, la teatru, e ceva neclar alci. Mă refer la procedeul pe care l-aș numi, cu o formulare tehnică semnalată mie de un regizor, dar în alt context, procedeul de descoperță-haldare. Termenul, vă spun de- acum, e din industria minieră, dar acolo se referă la lucruri serioase, or alci e vorba de o anume aproximație a rostului artistic al goliciunii umane pe scenă. Să nu intrăm în amănunte, că ele ne vor pierde în privința chestiunii.

Porno, prostituția, publicațiile care exhibă ostentativ posterul mizerabil cu vreo odaliscă aduc aminte toate - dar asta e o deformație de filolog - de ocna din Zahei orbul. Mentalitatea de ocnaș e rezistentă, iar apelul sexului...

Fără comentarii și fără concluzii.

CIRCUITE INTEGRATE

Cînd se vorbește despre teatrul unei țări europene mai dezvoltate, e posibil să nu avem exact în minte tot ceea ce înseamnă Teatrul în Societate. Pe lîngă instituțiile teatrale, pe lîngă oamenii care lucrează în teatru, pe lîngă condițiile materiale, pe lîngă toate acestea mai există și căile prin care se circulă, în toate sensurile, dinspre Teatru spre Societate. Numai circuitul unic existent acum la noi, al instituțiilor teatrale, nu cred că este o condiție suficientă pentru exprimarea diversă a teatrului românesc. Nevoia de a încerca, fără mari investiții, alte căi ale expresivității teatrale, în afara cadrului "oficial", poate duce la crearea altor tipuri de circuite teatrale. La fel cum corespondența acestora în interiorul culturii poate fi la fel de atrăgătoare pentru spiritualitatea unei țări.

Întrebare. Cum să facem?

Citiți răspunsul, dacă vă interesează, în numărul următor.

MARIAN POPESCU

'BETIA DE CUVINTE

"Cuvîntul, dragii mei, nu poate avea decît un singur loc într-o frază."

CARAGIALE

TEXTUL ŞI TEXTELE

De ce vine (sau se duce) omul la teatru? (Este vorba, desigur, despre "omul de pe stradă", omul normal, nu despre critic, care ar fi, deci, omul a-normal.) Statistici efectuate în lumea largă ne spun că, în principal, din două motive, care îşi dispută întîietatea în funcţie de condiţiile concrete: să vadă (şi să audă) un actor sau cîţiva actori anume; să vadă (şi să audă) piesa. (Deşi oamenii a-normali încearcă a-i determina pe cellalţi să acorde mai multă atenţie regizorului şi scenografului, convertirea nu se petrece, totuşi, decît în rarisime cazuri şi nici atunci din raţiuni exclusiv artistice - să fim sinceri şi realişti! Dar asta-i altceva.) Prin urmare, "concluzionînd" - cum zice lumea bună la TVR, dintr-o ciudată antipatie pentru verbul a conchide -, putem spune că oamenii merg la teatru, în general, ca să asculte un actor rostind un text sau ca să asculte un text rostit de un actor. Faptul că ei nu se mulţumesc să privească spectacolele de teatru TV şi să le asculte pe cele radiofonice ori să citească piesele comod aşezaţi în fotoliu înseamnă că doresc să intre într-o relaţie mai directă, mediată cel mult de regizor, atît cu actorul cît şi cu textul.

Ce se întîmplă însă - şi nu rareori - la teatru? Dacă actorul (exceptînd situaţiile cînd rolul pretinde o grimă exagerată ori chiar o mască) rămîne lesne recognoscibil pentru cei venit să-i admire (expresia "e de nerecunoscut!" referindu-se, evident, la altceva decît la stricta identificare a "persoanei"), textul suferă cîteodată modificări atît de radicale încît ajunge să-i sune străin pînă şi dramaturgului care l-a conceput. Cum? Prin aşa-numitele "texte" pe care le introduc actorii fie ad-hoc, fie "cu un plan subţire", cu binecuvîntarea şi sub oblăduirea regizorului. În prima situaţie se plasează, îndeobşte, vedetele (sau închipuitele vedete) care, vrînd să cîştige şi mai mult - dacă e cu putinţă - simpatia admiratorilor, socotesc cu cale să întindă "cîrlige" ce urmează să prindă această simpatie aducînd-o, caldă-fierbinte, acolo, pe scenă, imediat, peste replica partenerilor, pe lîngă litera textului şi sub spiritul lui. Şi- atunci, să te ţii "actualizări", şi aluzii, şi apropouri, şi "şopîrle"... Sau, dacă nu merge să împănezi textul, nu-i nimic, mai există şi intonaţia, iar actorii (cei mari, mai ales) sînt atît de buni imitatori... Nu e oare o invenţie plină de spirit (de curaj, nu mai vorbim) să-i maimuţăreşti vocea lui Adrian Păunescu în mijlocul unui spectacol cu subiect antic? Şi încă la Teatrul Naţional?

În cea de a doua situaţie - mult mai răspîndită -, "omul cu ideea" e directorul de scenă. (O paranteză. S-a spus că omenirea progresează datorită nemulţumiţilor, celor ce vor să schimbe totul sau măcar ceva. Mă întreb cum a fost cu putinţă progresul în vremurile cînd nu exista pe lume regizorul, acest etern nemulţumit ce-şi face un punct de onoare şi o regulă de comportament din a fi foarte supărat pe textul pe care el însuşi l-a ales pentru spectacol şi pe care nu poate să-i cruţe de perfecţionări, tăieturi, adăugiri, pînă să ajungă, în fine, pasabil... Excepţiilor - puţine şi cu atît mai onorabile - de la această regulă le păstrăm întreaga noastră consideraţie. Lucru ce se ştie...) În cazul lui însă nu intră în discuţie simpatia. Dimpotrivă chiar. Regizorul lucrează cu "viziunea" care, cu cît e mai puţin simpatică "maselor", cu atît e mai sigur genială (ştiut fiind că genille nu prea sînt agreate de restul populaţiei). Or, dacă se întîmplă ca "viziunea" să-i pretindă a masacra textul, artistul nostru e oricînd gata s-o facă. Şi dacă tale ei din sau adaugă la text hăici întregi, merită să tulbure "viziunea" din cauza unor biete propoziţii ori fraze presărate ici-colo? Că aceste texte n-au nimic a face cu textul, că merg chiar împotriva lui - ce importanţă are? (Lasă că pînă şi un copil ştie ce liberă de asemenea constrîngeri stupide era, de pildă, commedia dell'arte!) Şi-atunci, "băgăm texte" cu - mai nou - privatizarea, minerii, Piaţa Universităţii, creşterea preţurilor, reforma agrară etc., etc., să vadă lumea că nu ne temem noi de... de cine? De Putere, vezi Doamne! (Nu o fi oare la mijloc propria noastră conştiinţă pe care bîzîie vreo muscă prerevoluţionară? - mă întreb eu adesea.) Să-i mai numesc pe regizorii care se "sumeţesc" astfel? N-are rost. Se ştiu ei.

Lăsînd gluma la o parte - dacă glumă a fost pînă aici -, fenomenul (căci despre un adevărat fenomen e vorba) mi se pare primejdios prin urmările sale de perspectivă. Dincolo de foarte dubiosul gust pe care îl evidenţiază multe din aceste "texte" şi care perverteşte, prin contaminare, gustul publicului mai temeinic decît tablourile de gang, dincolo de ideea foarte nesănătoasă pe care o lansează (aceea că o operă de artă - în speţă textul - poate fi manevrată după bunul-plac al oricui), aceste găselniţe facile tind să întoarcă spectacolul de teatru la condiţia - deloc eroică, socotesc eu - de "banc" (fie şi politic) supradimensionat. Or, dacă acum 3-4 ani acesta era un semn de curaj, astăzi el îmi pare a oglindi exact contrariul curajului. Să-ţi inventezi singur sperietori la care să scoţi limba şi de care apoi să fugi, pînă cînd ajungi - caz de-acum chiar grav - să te autoconvingi că gestul tău e un act de bravură, nu cred că este o atitudine vorba ceea, responsabilă. Şi nici inteligentă.

Şi, pe urmă, credeţi sincer că pentru asta vine (sau se duce) omul la teatru?

ALICE GEORGESCU

ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII

"Nu poți să fii deștept, nenică, dacă n-ai fost măcar o dată prost."
Tina din Bărcănești
(Unul din cele 23.000.000 de suflete reprezentînd prostimea înregistrată ca atare de un "înțelept" politolog de pe meleagurile noastre).

A existat și există în lumea teatrului o anumită categorie de oameni oscilanți, ce pendulează între menajare și angajare, între curaj și prudență, între etic și estetic. Citîndu-l pe Schopenhauer, ar reieși că instinctul de conservare, de autoapărare, este nu o formă animalică de "supraviețuire", ci o coordonată esențială a inteligenței umane. "Nici să iubești, nici să urăști; iată jumătate din înțelepciune. Să nu spui nimic și să nu crezi nimic - iată cealaltă jumătate."

Ghidîndu-se după aceste principii, unii profesioniști ai fofilării - refuzînd cu încăpățînare să fie "proști măcar o dată" - au atins în timp, prin compromis iar alte ori prin somnolență, o "înțelepciune" supremă, dar, sincer vorbind, de neinvidiat.

Din fericire, artiștii autentici, ori nu l-au citit pe Schopenhauer, ori n-au putut - prin însăși structura lor - să-l înțeleagă. Oricum, refuzul acestora de a fi "înțelepți" cu tot dinadinsul, nevoia de a exprima, cu orice risc, un punct de vedere propriu, constituie o garanție a deschiderii lor întru creație.

3 octombrie 1990

• Detașat de lume, în spatele unei bărbi monahale, abundente și înzăpezite, Dan Nasta îmi povestește - cu o justificată satisfacție - că, susținînd o seară de poezie eminesciană, în sala de festivități a unei școli dintr-un sat pierdut pe undeva prin fundul Moldovei, la sfîrșit unul dintre copii l-a întrebat pe tatăl său: "Tată, cînd mai vine Doamne-Doamne să ne spună poezii?"

Auzind aceasta, m-am gîndit că, poate, cine știe, Dumnezeu e de fapt mereu prin preajma noastră și că, dacă vrem, îl putem întîlni la tot pasul, dar mai cu seamă în acele clipe cînd, regăsindu-ne copilăria, îl așteptăm să ne spună poezii.

10 februarie 1988

• Evit pe cît se poate să particip la "premiera oficială" a unui spectacol. De ce? Întîi, pentru că acest cuvînt, "oficial", mă sperie, mă inhibă, mă derutează. Ce înseamnă a înregistra oficial un act artistic și ce înseamnă a-l recepta neoficial? În al doilea rînd, ceea ce numim "premieră oficială" se constituie pentru mine într-un spectacol paralel, parateatral, paralizant, în care ideea de teatru se concretizează mai mult în sală, prin foaiere, ori în cabinetul directorului, în care soțiile își lasă hainele de blană înainte de începerea spectacolului și unde în pauză se servesc cafele, pepsi, fursecuri și picanterii din viața particulară a protagoniștilor.

De fapt, ceea ce ni se înfățișează drept "premieră oficială" (și care are loc uneori chiar după multe săptămîni de la primul contact al actorilor cu publicul) e un spectacol unic, de sine- stătător, cu un scenariu dublu, în care mizanscena succesului cuprinde printre "vedete" o protipendadă dubioasă, alcătuită (nu în totalitate, dar în mare majoritate) din activiști mai mult sau mai puțin culturali, prieteni, rude, neveste, copii și servitori ai acestora, pe cît de inculți pe atît de suspicioși, cărora directorul, înconjurat de secretari și referenți literari, le zîmbește, li se înclină protocolar, le sărută mîna sau le plasează glume în doi peri, pentru a le distrage atenția exact în momentul în care pe scenă se întîmplă ca un actor să spună cîteva cuvinte ce ar putea da naștere unor nedorite interpretări.

Sălile încălzite de un entuziasm artificial, la producții artificiale, sălile alcătuite după liste de protocol împănate cu "prieteni ai teatrului", ai directorului, rude ale actorilor și figuranților sau înfiorate plasatoare însărcinate de autor cu declanșarea aplauzelor la "scenă deschisă", ca și sălile de gheață - manifestînd o răceală dirijată care se transmite dinspre rîndurile din față spre cele din fund atunci cînd "o cer interesele partidului" - derutează pînă la desfigurare perceperea nemijlocită a actului artistic.

De aceea, pentru mine, "premiera oficială" (la care, dintr-o curiozitate extrateatrală, accept să particip uneori) se transformă într-un spectacol lumesc, un spectacol al spectatorilor pe care, din fericire, îi cunosc mai mult din vedere decît din relații personale (sau uneori de subordonare), pe care le evit atîta vreme cît nu sînt obligat să le suport.

Din nenorocire, cronicile dramatice consemnează acest spectacol unic, dar neconcludent, la care un public rătăcit e uneori chemat să participe pentru a înregistra păreri de-a gata, preconcepute, sau oricum previzibile, în funcție de reacția unor figuri împietrite sau de zîmbetul crispat și înfricoșător al autorităților.

Dar... după cum remarca marele actor englez Michael Redgrave, istoria teatrului modern se constituie din consemnarea - mai mult sau mai puțin fugitivă - a serilor de premieră.

Din păcate, am asistat totuși, de-a lungul timpului, la o serie de premiere în care mizanscena succesului a înregistrat în seara de pomină un veritabil triumf, urmat, după cîteva reprezentații, de prăbușiri spectaculoase; și la altele, în care "oficialitățile" păreau niște păpuși împăiate, transportate dintr-un muzeu de ceară și implantate în fotolii - după un ritual îndelung ticluit - de specialiști ai muzeului Grévin, spectacole care (în ciuda efemerității actului teatral și a neaderenței oficiale) și-au croit pe parcurs o existență lungă, încununată de laurii unui succes trainic și de necontestat, prin calitatea opțiunii repertoriale și prin vitalitatea specifică unei reprezentații de tip popular.

27 martie 1985

VALERIU MOISESCU

COUPÉ

CINE STRICĂ ŞI CINE REPARĂ

Există un vechi obicei al anumitor categorii de oameni, obicei devenit acut şi lucrativ în ultimii 45 de ani, de a atribui cuiva gînduri pe care nu le-a gîndit, intenţii pe care nu le-a avut şi spuse pe care nu le-a spus. Cine s-a obişnuit cu acest mod de a falsifica biografiile şi bibliografiile altora, de a le ajusta gîndurile şi vorbele, nu se poate dezobişnui nici acum, cînd, credeam, a venit momentul ieşirii din minciună.

Dimpotrivă, febra disculpărilor şi inculpărilor postcomuniste produce noi falsificări, pe care nu putem să le atribuim decît unor teribile inerţii şi reflexe de comportament, agravate de sentimentul, îndeobşte nemărturisit, al propriei vinovăţii.

Într-o scrisoare publicată în nr.11/1991 al "României literare" şi care sper să intre în volumul de Corespondenţă al dramaturgului, volum ce se anunţă de pe acum destul de bogat, dl. P. Everac îi atribuie doumnului Nicolae Manolescu un text semnat Cronicar, deci o atribuire prezumtivă şi prezumţioasă.

În aceeaşi şcrisoare, dl. Everac se aruncă, riscant pentru domnia-sa, şi în alte prezumţii, care nu fac decît să-i confirme consecvenţa cu sine. Astfel, dl. Everac scrie: "Nemulţumit de decăderea revistei ce o conduce şi de reproşul ce i l-am făcut de a nu publica texte dramatice româneşti, di.Solomon arată că...". Nu mi-am exprimat niciodată - nici în scris, nici oral - nemulţumirea privind "decăderea" revistei pe care o conduc. Este, deci o nouă invenţie a d-lui Everac. E dreptul domniei-sale să fie nemulţumit că revista a "decăzut" (în acest caz, îl invit să citească dacă nu revista, măcar ceea ce se scrie despre ea în alte publicaţii şi să se informeze asupra tirajului - triplu - faţă de cel al vechii publicaţii pe care o regretă atît de înduioşător...), dar să nu-mi atribuie mie această "nemulţumire", cu atît mai mult cu cît părerea mea despre revistă este opusă celei a d-lui Everac. Nu m-ar mira ca, într-o bună zi, să aflu că interzicerea de a mi se juca unele piese a fost provocată de propria mea nemulţumire faţă de ele.

În aceeaşi ordine a neadevărurilor strecurate graţios, di.Everac îi scrie d-lui Nicolae Manolescu: "Nu am nici o vină că autoritatea mea în materie de teatru - fără vreo funcţie administrativ-politică a depăşit-o pe a D-voastră în materie literară şi a condus la urmări pe care le socotesc deplorabile". (Este vorba de interzicerea spectacolului Conu Leonida faţă cu reacţiunea al lui Dominic Dembinski.) Nu este chiar exact că dl. Everac nu a deţinut nici o funcţie administrativ-politică, întrucît a fi membru în biroul, sau cum s-o fi numit, FUS, FDUS ori ODUS, "partid" al cărui conducător. era, fireşte, Nicolae Ceauşescu iar subconducător Tamara Dobrin, aceeaşi care hotăra, administrativ, destinele teatrului românesc, nu înseamnă a nu deţine nici o funcţie (cel puţin) politică. În continuarea frazei citate mai sus, dl. Everac scrie un lucru de-a dreptul uluitor: "Chestiunea a fost însă repede reparată şi peste cîţiva ani dl. Dembinski îmi făcea o amiabilă vizită la domiciliu...". Ce vrea să spună "chestiunea a fost însă repede reparată"? Din cîte ştim noi, spectacolul lui Dominic Dembinski, odată interzis, a rămas bun interzis şi n-a mai fost reluat. Cît priveşte "vizita amiabilă" a d-lui Dembinski la domiciliul d-lui Everac ar putea fi considerată "o reparaţie", dar nu pentru dl. Dembinski, ci pentru dl. Everac. Cu alte cuvinte, tot cel care strică trebuie reparat.

DUMITRU SOLOMON

RELIEFURI

SYLVAINE ZABOROWSKI:

"Ceea ce numim teatrul absurdului este, de fapt, un teatru al realității"

Pe Sylvaine Zaborowski am cunoscut-o primăvara trecută, cu prilejul turneului *Printemps de la liberté*, dar prețios pe care oamenii de teatru francezi l-au făcut publicului românesc la scurtă vreme după Revoluție. Fuseserăm cu toții emoționați de gîndul lor bun și mai cu seamă de faptul că au înțeles că, în ceea ce ne privește, "ajutor umanitar" nu înseamnă atît "NuCrema" și supe Maggi cît posibilitatea de a ne informa, de *a vedea* ce se petrece pe scenele din lume. Emoționați deci de toate acestea dar, să recunoaștem, "aruncați în apă" și de telefoanele (zi- noapte!) intempestiv-entuziast-panicat-mobilizator-învolburate ale Corinei Șuteu de la UNITER, cîțiva actori, regizori, critici au hotărît să participe "pionierește", fiecare cum poate, la "traducerea în viață" a binecunoscutei, "tradiționalei ospitalități românești". Asta înseamnă să bîntui prin holuri de hotel (pentru a afla că locurile reținute n-au fost reținute și să le rețil... reținîndu-te de a-i crăpa capul recepționerului exact cu cinci minute înainte de sosirea invitaților), să înfrunți curentul din sălile de așteptare ale aeroportului Otopeni, alergînd pe scări cu gîfîită grație ca să aduci mașina (personală, ca și benzina!) doar *după* ce oaspeții erau încolonați disciplinat la peron cu bagajele (cele care nu se pierduseră) în brațe, să te interesezi la "Casandra" dacă s-a procurat finul (!) necesar unuia dintre spectacole ș.a.m.d.

În această "ordine de idei" a obștestilor acțiuni extrascenice, am aflat că urmează să sosească de la Paris un microbuz menit a transporta actorii de la teatru la hotel și invers, condus de un șofer care se numește Sylvaine Zaborowski. O femeie la volanul unui microbuz ce va străbate nu numai Europa dar va înfrunta și gropile plaiului nostru mioritic (cu oițe bîrsane, adică, la tot pasul pe șosea)? În mintea mea înțesată de prejudecăți, am și decis că e vorba de un zdrahon de franțuzoaică cu nume exotic, mușchi de Lancelot și glas dogit de "Gitanes". Prima surpriză: încercatul șofer e o tînără doamnă minionă, manierată, cu trăsături fine și un permanent licăr tandru-ironic în priviri. Are un "ce" feminin greu de definit dar pregnant și un "ce" băiețesc, și mai greu de definit dar la fel de pregnant. Uitam: e nefumătoare (sau "ca și").

O altă surpriză (recunosc, extrem de plăcută) a fost constatarea că Sylvaine face parte dintre puținii străini care nu se miră la tot pasul, cu nedelicată ostentație. Nu e surprinsă că "Dacia" nu e chiar "Rolls Royce", nu se minunează de calitatea asfaltului, nu întreabă "ce e acesta?" cînd vede un autobuz abia trăgîndu-și zilele. Pe de altă parte, nu e uluită nici de faptul că mai toți românii o rup pe franțuzește, nu ne felicită că avem limbaj articulat sau că am aflat de inventarea

roţi ori de descoperirea Americii.

Şi am mai avut o surpriză auzindu-i observaţiile despre Bucureşti, România, despre oamenii de aici, de aiurea, dar mai ales despre spectacole. Observaţii, acestea din urmă, nu doar pertinente ci, aş spune, specializate. Cu prejudecăţile mele involuntar discriminatorii (de om trăit într-o societate care clama abolirea oricăror discriminări) nu înţelegeam cum de poţi vorbi cu un şofer despre altceva decît despre leviere şi chei "de zece". Explicaţia e foarte simplă: Sylvaine este actriţă, a urmat patru ani, la Paris, cursuri de teatru (primii doi la şcoala lui Laurenţiu Azimioară, următorii la şcoala "Akteon"; a jucat în *Hamlet* la Festival d'Antibes, a jucat roluri principale în piese de Cehov şi Régis Franc, a colaborat şi cu personalităţi ale scenei, cum ar fi Pierre Santini. Necontrazicîndu-mi prejudecata (stupidă, bineînţeles, dar ce prejudecată nu e stupidă?) conform căreia şofer=ax cardanic şi vînzător="ho, că două mîini am!", explicaţia furnizată de Sylvaine mi-a zdruncinat serios, însă, un alt "panseu", şi el elitist, înrădăcinat în mintea mea tot de societatea ce a aruncat elitele "la groapa cu gunoi a istoriei". "Panseul" în cauză se referea la imposibilitatea ca o actriţă, cu studii şi "oarece" activitate în domeniu, să poată să se gîndească, măcar, la o altă muncă. Vorba binecunoscutei anecdote: aşa-i la noi!

"La ei", însă, e mai mult decît firesc ca într-o perioadă în care nu ai un angajament în teatru - şi nu e deloc lesne să ai un astfel de angajament - să faci altceva, aproape orice. Important e să o faci cu seriozitate şi cu pricepere. Ai un angajament ca actriţă, apoi lucrezi ca asistentă socială, să spunem, apoi ai alt angajament. (Occidentalii nu se numesc, cu toţii, oameni ai muncii, şi poate de aceea, sărmanii de ei, trebuie să şi muncească.) De fapt, abia acum îmi dau seama că şi la noi a fost ani la rînd cam aceeaşi situaţie. Cînd un actor nu avea nici o ofertă în *teatru*, juca *Omul din Ceatal* (care piesă nici nu e cea mai rea din lume, dar dintre textele promovate pe atunci de Televiziune şi premiate în prealabil, nu reţinem nici unul, absolut nici unul ca să-i putem cita titlul).

Sylvaine Zaborowski a început prin a lucra la Bordeaux, în administraţie, a venit în 1986 la Paris din dorinţa de a face teatru, a studiat actoria, cum spuneam, patru ani şi a jucat în aceeaşi perioadă cîteva roluri. Nu episodice şi nu fără succes. De o vreme nu a mai urcat pe scenă, continuînd să lucreze, însă, în teatru - decoruri, lumini ori, ca în turneul din România, de pildă, activităţi ce ţin de organizare (pentru că, aici, transportul actorilor nu era singura ei responsabilitate, ci una dintre ele).

- Ai renunţat la actorie?

- Nicidecum, dar nu e deloc lucru simplu să obţii un angajament. Trebuie să baţi la multe porţi, să convingi, să intri într-un anume cerc de relaţii.

- Am impresia că bătutul la porţi nu te pasionează.

- Nu prea. Dar, sincer vorbind, există şi un alt impediment. Sau poate nu chiar un impediment, dar un motiv de reţinere: tracul exagerat. Sînt bolnavă două zile înaintea unui spectacol, o emoţie rea, istovitoare. E drept că în clipa în care sînt pe scenă aceasta dispare, dar echilibrul nu e deplin, de vreme ce un detaliu şi nu neapărat unul neplăcut - mă poate destabiliza. Probabil încă nu am suficient profesionalism. De aceea nici nu vreau să joc orice: efortul pe care-l fac ca să mă domin trebuie să fie justificat, să merite. Precis voi reveni pe scenă, dar o voi face, poate, la un alt nivel de maturizare artistică.

Ceea ce mă preocupă însă acum, în primul rînd, nu este atît să joc cît să scriu teatru. O fac de mult, am impresia că dintotdeauna, dar în ultimii trei ani tot ce am pus pe hîrtie a fost numai teatru. Fără să mă gîndesc, atunci, la o posibilă profesie. Scriam pentru că nu puteam să nu scriu.

- Şi acum?

- Acum "arăt". Sînt în faza în care simt nevoia unei confruntări, a avizului unor oameni de specialitate. Pînă la această oră opiniile sînt încurajatoare pentru mine.

- Pentru ce tip de dramaturgie ai optat?

- Nu sînt deloc sigură că eu am fost aceea care a optat. Oricum, nu în mod deliberat. Ştiu însă cu exactitate ce mă atrage. Iubesc teatrul lui Cehov, sensibilitatea lui de o factură foarte specială şi iubesc în egală măsură teatrul absurdului, piesele din familia lui **Aşteptîndu-l pe Godot**. *Consider, de altfel, că* **Străinul** *lui Camus este una dintre cărţile, dintre experienţele literare ce m-au marcat. Sînt atrasă, cum spuneam, de teatrul absurdului, fără a scrie însă acest fel de literatură dramatică. Ceea ce fac eu s-ar putea numi, mai curînd, un teatru al realităţii. Dacă asculţi conversaţiile din metrou, de pe stradă, vei vedea că replicile oamenilor se interferează dar cel mai adesea nu-şi răspund direct. Nimeni nu poate ieşi, pentru celălalt, din propria-i poveste. De fapt, nimeni nu ascultă pe nimeni; chiar suferinţa este o întîmplare a fiecăruia cu el însuşi. E atît de greu să te uiţi pe tine şi să-l asculţi pe celălalt! Poate se întîmplă uneori. Arareori. Acest teatru al realităţii presupune un limbaj poetic şi politic, în acelaşi timp, care pe mine mă atrage în mod deosebit.*

- În piesele dramaturgului Sylvaine Zaborowski există şi cîte un rol pentru actriţa Sylvaine Zaborowski?

- Întotdeauna, fără să urmăresc acest lucru şi chiar fără să-mi dau seama în timp ce scriu. În **Păsările**, *de pildă, piesă ce va avea premiera absolută în România, la Teatrul Naţional din Cluj, există un personaj, un rol care precis îmi aparţine: Jessica, un fel de "nebună a dicţionarului", obsedată de cuvinte, de sonoritatea lor, de viaţa lor aproape independentă faţă de cel ce le rosteşte.*

- Ţi-ar face plăcere să-i joci?

- Poate. De ce nu? Deşi, sincer vorbind, am mai multă încredere în ceea ce scriu decît în ceea ce joc. Am discutat despre rol cu interpreta lui din spectacolul regizat de Victor Ioan Frunză, Vasilica Stamatin, şi din întrebările pe care mi le-a pus, din comentariile ei, am înţeles că Jessica mea e pe mîini bune.

- Spectacolul care se pregăteşte la Cluj constituie debutul scenic al autoarei. Ce senzaţie ai avut, la repetiţii, văzîndu-ţi pentru prima dată personajele, gîndurile, desprinse de

sylvaine zaborowsky şi victor ioan frunză

foto: sorin lupşa

pagina de hîrtie, cu "un chip" concret?

- O senzaţie ciudată. Într-un fel, pot spune că abia acum am avut imaginea exactă a modului meu de a scrie. Am constatat că piesele mele propun un "discurs senzorial", aş spune, că multe dintre cuvinte, cele mai multe, au reprezentări la nivelul gustului, al culorii, al mirosului. Nici nu-mi dădusem seama, pînă acum, în ce măsură devine important ca aceste cuvinte să fie nu doar purtătoare de mesaj, ci să aibă o rezonanţă anume, rotunjime, greutate proprie. Şi poate că, de fapt, doar aşa devin ceea ce se cheamă "purtătoare de mesaj".

- Propunerea regizorală ţi se pare interesantă?

- Foarte interesantă, deşi în prima clipă am fost surprinsă aflînd că Victor Ioan Frunză a decis să joace împreună două dintre piesele mele - **Păsările** *şi* **Marilyne** *- care nu fuseseră gîndite ca un posibil coupé. Şi are dreptate. Nu doar pentru că în amîndouă există personaje - păsări, ci pentru că sînt, de fapt, trepte, ipostaze, ale aceleiaşi idei. E posibil şi poate chiar preferabil să fie jucate împreună.*

Interesant este că, asistînd la repetiţii (nu prea multe, din păcate, nu am avut destul timp), am privit totul cu un neaşteptat sentiment de detaşare. Cu multă plăcere, cu interes şi totuşi cu detaşare. Cred că din clipa în care am terminat de scris textul el aparţine regizorului, scenografului, actorilor. În talentul şi în profesionalismul lui Victor am deplină încredere şi constat că echipa este, şi ea, aceea pe care mi-aş fi dorit-o.

- Aptepţi premiera cu emoţie?

- Cu emoţie, desigur, dar de această dată cu o emoţie **bună**.

Niciodată transcrierea unui interviu nu poate cuprinde tot ce s-a discutat. Parantezele sînt întotdeauna numeroase, spaţiul e cît e... De fiecare dată, laşi pentru o altă ocazie ce nu a încăput şi aproape de fiecare dată această altă ocazie nu se iveşte. Nici o dramă, şi totuşi acum, din vrutele-nevrutele discutate cu Sylvaine Zaborowski, vreau să mai reţin, telegrafic, două răspunsuri, chiar dacă ele nu prea au legătură cu tema interviului:

- Ce te-a şocat cînd ai venit prima dată în România? Nu mă interesează deloc, dar deloc un răspuns agreabil mie, ci unui foarte sincer. Deci: ce *te-a şocat,* **nu ce ai constatat.**

- Lipsa de culori. Mai totul e gri.

- Asta în ceea ce priveşte România. Dar în ceea ce-i priveşte pe români?

- Voluptatea de a-şi irosi timpul. Firescul cu care şi-l irosesc.

CRISTINA DUMITRESCU

BERNARD FAIVRE-D'ARCIER:

"SPRIJINIREA TEATRULUI DE CĂTRE STAT REPREZINTĂ, ÎN FRANȚA, O TRADIȚIE"

În luna martie s-a aflat la București domnul Bernard Faivre-d'Arcier, director al teatrelor în Ministerul Culturii din Franța, fost director al faimosului festival de teatru de la Avignon, membru fondator al nu mai puțin faimosului La Sept, canalul cultural al Televiziunii Franceze. Principalul motiv al vizitei a fost perfectarea proiectului de înființare, la București, a unui teatru româno-francez, instituție ce se va realiza prin strădania Ministerului Culturii din Franța și a Uniunii Teatrale din România, și va avea ca director pe George Banu.

Extrem de încărcată, agenda vizitei domnului d'Arcier a cuprins numeroase discuții și întîlniri cu oameni de teatru români, conferințe, interviuri, printre care și acesta, acordat revistei noastre.

- Înainte de a vorbi despre viitorul teatru româno-francez, ar fi interesant să aflăm cîteva date despre munca pe care o desfășoară, în contextul activității de ansamblu a ministerului, direcția dumneavoastră: care-i sînt scopurile, cum e structurată și, nu în ultimul rînd, cine o conduce. Sînteți om de teatru, domnule d'Arcier?

- Nu. Sînt organizator, administrator și, înainte de toate, un bun spectator (cînd spun "bun", înțeleg "vechi", "statornic"). Cred, de altfel că nici nu ar fi necesar ca în fruntea acestei direcții sau a celorlalte să se afle oameni de artă pentru că rostul nostru este să facem politică culturală, nu să ne exprimăm într-o ramură sau alta a artei, a culturii. În cîteva cuvinte, aș spune că misiunea noastră e să ne punem întrebări și să încercăm să le răspundem.

- De pildă...

- De pildă: la ce servește teatrul? E o întrebare pe care ne-o punem - trebuie să ne-o punem - mereu, și de al cărei răspuns se leagă în mod direct toate preocupările noastre.

- Și care e răspunsul?

- Ca poezia, ca arta, teatrul este un lux absolut indispensabil. Și am spus "lux" doar pentru că e foarte scump. O societate europeană nu se poate lipsi, însă, de teatru. El este indispensabil cu atît mai mult cu cît nu pare necesar, nu pare a avea o utilitate imediată. O societate aflată în plină construcție, mai cu seamă, e tentată să-l vadă ca pe ultima dintre grijile sale, ca pe a cincea roată la căruță. Dar nu trebuie uitat un lucru foarte important: de teatru - și de teatru - depinde ceea ce se întîmplă cu fiecare dintre indivizii ce compun o societate. Și asta nu e puțin! Nu e deloc a cincea roată la căruță!

Nu apăr teatrul, pentru că el se apără perfect singur, dar trebuie să ținem seama de faptul că are de înfruntat serioase amenințări de ordin economic și financiar, exigențe imediate. Poate de aceea ne temem uneori că teatrul are numai trecut nu și viitor.

- Cum acționează, după părerea dumneavoastră, aceste amenințări? În ce condiții devin efectiv primejdioase?

- Amenințarea e mai puternică decît oriunde în societățile subdezvoltate și, chiar dacă pare ciudat, în cele supradezvoltate (vezi America sau Japonia). În primul caz, explicațiile vin de la sine.

- A cincea roată... Mai greu de înțeles mi se pare în cazul din urmă.

- Societățile supradezvoltate tind să înlăture tot ce nu aduce un beneficiu imediat, cuantificabil. Să nu uităm că teatrul nu presupune și dezvoltarea unei industrii (de carte, cinematografică, a reproducerilor de artă plastică, etc.), el este artizanal și trebuie să rămînă artizanal, fără a deveni prin asta conservator.

- Ce e de făcut, totuși? Cui îi revine responsabilitatea, dar și onoarea, de a lupta pentru "culorile" teatrului?

- Națiunii, și nu spun un cuvînt prea mare. În ceea ce ne privește, se poate afirma că nu un guvern sau altul ci națiunea dovedește un respect special pentru teatru, ceea ce a avut drept consecință faptul că, de o vreme, el se află la adăpost de evoluțiile jocului politic.

Nu trebuie uitat că teatrul nu e și nu va fi o artă de masă, și el are alt public decît publicul de mass media. În Franța cei ce văd măcar o dată pe an un "spectacol viu" reprezintă un procent de șapte la sută.

- Constituie un pericol faptul că în prezent societatea e dominată, să recunoaștem, de audiovizual?

- Un pericol, dar în același timp o șansă, tocmai pentru că sîntem marcați de audiovizual, de consumismul de imagine. Teatrul devine de neînlocuit fiindcă propune o altă formă, dă o altă calitate emoției. El interesează însă în primul rînd, desigur, pe cei pregătiți să recepteze acest tip de emoție, un public activ, nu pe cel amorf. Inegalabila relație de comunicare între scenă și sală, imposibil de regăsit în altă parte, se întemeiază tocmai pe diferența între viu și artificial.

Teatrul nu elimină audiovizualul, bineînțeles, dar poate deveni un antidot al suprasaturării, al intoxicării cu audiovizual. Este un act ce se consumă în grup și simplul gest de a asista la un spectacol constituie deja manifestarea unei exigențe - spirituale, morale, estetice, intelectuale.

- Este numeros publicul de teatru în Franța?

- Nu e foarte numeros dar eu sînt optimist în acest sens pentru că frecventarea sălilor de spectacol nu e în scădere, și sînt convins că există încă rezerve de public. Această problemă, a publicului, constituie de altfel o preocupare fundamentală pentru toți marii oameni de teatru din Franța. Ceea ce numim uneori criza teatrului este, cred, mai curînd criza comunicării prin teatru.

- Vă întreb din nou, riscînd ca întrebările mele să devină teribil de monotone: ce e de făcut?

- Este esențial - și obligatoriu - ajutorul acordat de stat, iar Franța are în acest sens o tradiție însemnată și e suficient să amintesc eforturile statornice ale unui André Malraux sau Jean Vilar. Vilar spunea că teatrul le este necesar oamenilor așa cum le sînt necesare apa, gazul și electricitatea, personalități ca Antoine Vitez și Patrice Chéreau au scris în repetate rînduri despre teatru ca serviciu public iar acest adevăr este înțeles, acceptat de

puterea politică. Din procentul de unu la sută acordat culturii în bugetul Franței, teatrului îi revin doisprezece la sută, deci o cifră importantă dintr-un procent, și el, important. Cea mai mare parte din sumă este destinată Parisului, pentru că aici se concentrează "piața spectacolului", aici se consacră talentele, aici sînt cei mai numeroși dintre critici. Este o particularitate a vieții teatrale franceze (invers decît în cazul celei germane, să zicem), această tendință de centralizare excesivă. De fapt, istoria teatrului în ultimii patruzeci de ani a însemnat mai cu seamă istoria efortului de descentralizare. Trupe importante au plecat în orașele de provincie, au animat publicul din țară și acum situația apare mult mai echilibrată din acest punct de vedere.

Importantă este politica statului de susținere directă nu numai a culturii dar și a oamenilor de cultură. Jacques Lang afirmă adesea că înainte de a fi ministru al culturii el se consideră ministru al artistului.

- Cum este organizată, în Franța, protejarea teatrului, a omului de teatru, în condițiile în care trupe stabile aproape nu există?

- În afara Comediei Franceze nu există, e adevărat, nici o trupă stabilă, dar există forme diverse de sprijinire a activității teatrale. Sînt cinci instituții de importanță națională finanțate de stat în procent de sută la sută, dintre care patru la Paris (Comedia Franceză, Théâtre Chaillot, Théâtre de l'Europe, Théâtre de la Colline) și una la Strasbourg. În țară funcționează patruzeci de centre de producție teatrală, conduse de cîte un regizor, care au cu statul un contract ce prevede trei-patru creații pe an și obligația de a găzdui în localul lor alte trupe, venite în turneu. Un rol important au, în acest sens regiunile, municipalitățile, colectivitățile locale. Cel de-al treilea etaj îl reprezintă companiile independente alcătuite în jurul unei personalități. Trebuie să precizez că în ultimii douăzeci de ani, viața teatrală franceză s-a dezvoltat mai ales prin reunirea actorilor în jurul unui mare regizor, acesta devenind unul dintre aspectele specifice.

În prezent se încearcă o înlocuire a structurii pe verticală, despre care am vorbit, cu o structură pe orizontală, un rol important revenind celor aproximativ șaptezeci de case de cultură răspîndite în întreaga Franță. Ele nu sînt teatre ci săli de spectacole și prin intermediul lor încercăm să stabilim o legătură directă între rețelele de producție, de difuzare și diversele companii.

Vorbind despre organizarea vieții artistice nu am amintit de teatrele particulare, dar ele funcționează doar la Paris. Sînt cincizeci de astfel de săli, au prețuri foarte mari la bilete și rolul lor e important mai cu seamă în descoperirea de noi autori. În anii '60, teatrele particulare au avut un cuvînt greu de spus, aici au apărut, de exemplu, Ionescu sau Beckett.

O altă preocupare de care ar trebui, cred, să amintesc, e legată de construirea unor noi săli de spectacol, cu spații alternative - pentru teatru, balet, cinema, discotecă etc.

foto: sorin lupșa

Se înregistrează în prezent o reală înflorire a construcțiilor în acest domeniu, chiar în orașe mici. Tot pentru animarea publicului local, se acordă atenție festivalurilor, foarte numeroase în prezent. Un festival devine un eveniment pentru un oraș, ajută oamenii să se sustragă, măcar pentru o perioadă, contaminării de către audiovizual, individualismului pe care acesta îl presupune. Și dacă după încheierea festivalului, oamenii sînt cîștigați și doresc să-și implanteze în oraș un teatru, cu atît mai bine. Pentru teatru dar și pentru ei.

- Înțeleg că autoritățile locale au mari responsabilități în desfășurarea unei vieți teatrale stabile. Asistența financiară pe care o asigură, presupune și un alt fel de "asistență" din partea lor?

- Adevărul este că se ivesc uneori conflicte cu creatorii. Montările tind a deveni tot mai sofisticate, apelează tot mai mult la o scenotehnică înaltă, există probleme de gestiune etc. E necesar - și ministerul e preocupat de acest lucru - să se creeze o competență strictă în domeniul administrării teatrelor, să se formeze specialiști cu acest profil. În sistemul actual, regizorul concentrează întreaga responsabilitate - stabilește contactele, alege piesa, actorii, decide asupra cheltuielilor și apar uneori conflicte între regizor și actori, regizori și autori.

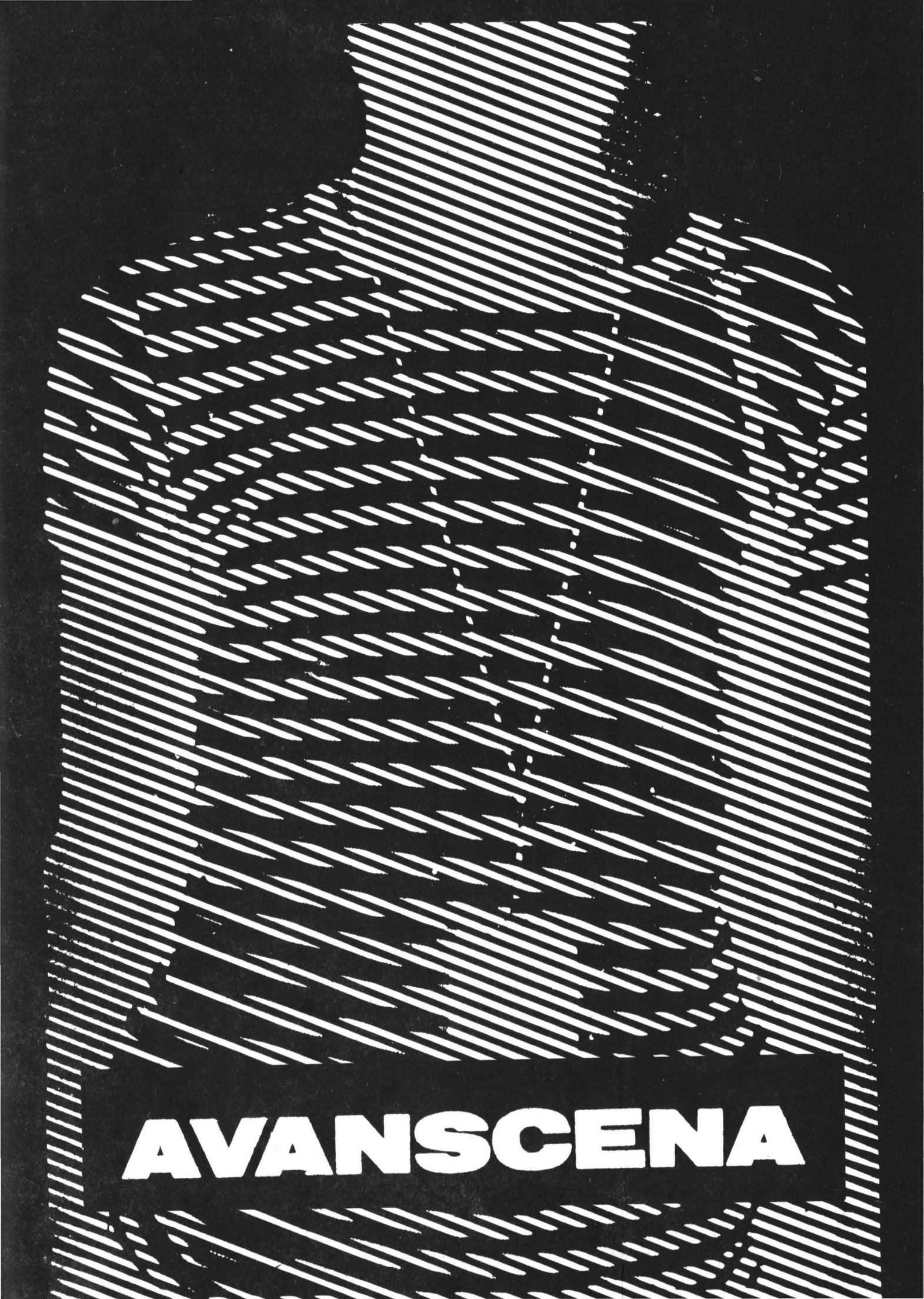
- Ministerul are un rol în stabilirea unei evoluții de ansamblu, pe plan național, a artei teatrale? Cum și-l exercită?

- Încearcă să fie un mediator, un factor de echilibru și poate, de sinteză a informației. Trebuie observată menținerea unei proporții convenabile între operele aparținînd patrimoniului și repertoriul contemporan și de aceea, pentru susținerea autorilor, se lansează în fiecare an comenzi precise; se încearcă, de asemenea, favorizarea unor contacte directe între autori, regizori, actori și pentru aceasta se organizează stagii comune; se urmăresc destinele colective, dar nu trebuie pierdute din vedere nici destinele individuale. Actorii trec mereu de la un teatru la altul și perpetua căutare a unui angajament are efecte defavorabile asupra fluenței carierei lor, a posibilităților de a juca un rol în viața teatrală.

- Cu ce intenții, cu ce speranțe pleacă la drum noul teatru româno-francez?

- Este un proiect foarte impo nt, născut din dorința unui schimb de autori, actori, regizori, benefic ambelor părți. Am pornit în realizarea proiectului de la observația că în România există mulți artiști de valoare și o bună cunoaștere a culturii franceze, vechi și solide legături spirituale. Compararea unor metode de lucru diferite nu poate fi decît revitalizantă pentru arta spectacolului, așa cum este interesant de urmărit evoluția, uneori divergentă pe care a urmat-o teatrul în Europa de vest și în cea de est. O problemă dificilă o va constitui absența unor dotări tehnice cu care regizorii occidentali s-au obișnuit, ba chiar mizează mult pe ele în conceperea spectacolelor. Am prevăzut ajutoare în echipament scenic, dar lucrurile nu vor putea fi rezolvate pe deplin, într-un răstimp foarte scurt. Oricum, demarăm, și asta e important, așa cum important este că oamenii de teatru - și cei francezi și cei români - acordă proiectului mare interes. Putem privi, deci, cu toată încrederea viitorul noului teatru.

CRISTINA DUMITRESCU


AVANSCENA

SUS CORTINA!

foto: radu vintilescu

Poate că greşesc (deşi am motive foarte temeinice să cred că nu), dar apariţia unui dramaturg talentat - cel puţin în peisajul românesc, dacă nu peste tot în lume - se cuvine a fi întîmpinată cu mai multă bucurie şi mai mare generozitate decît a unui poet sau prozator. Prin tradiţie, dramaturgia se află, fie şi cantitativ, în urma celorlalte genuri, iar de vreo cincisprezece ani încoace numele noi pe care le-a dat se pot număra pe degetele unei singure mîini, şi nici aceea întreagă. Pentru că, dacă privim lucrurile şi altfel decît statistic, vom băga de seamă că în intervalul sus-amintit doar numele lui Mihai Ispirescu şi al lui Matei Vişniec pot fi reţinute din şirul, oricum scurt, al noilor dramaturgi. Iată însă că în avangarda celei mai tinere promoţii scriitoriceşti - promoţia 90, cum am numit-o, sau promoţia revoluţiei cum, cu îndreptăţire, s-ar mai putea numi - păşeşte cu aplomb, alături de cîţiva poeţi, prozatori sau critici şi un dramaturg care îmi pare a fi de talia optzecistului Matei Vişniec, şi zic Matei Vişniec pentru că el e considerat de mulţi (inclusiv de subsemnatul) drept cel mai făţiş şi motivat dramaturg de după război; nu spun cel mai important întrucît, prin voia sorţii, cei mai importanţi dramaturgi români de azi nu sînt "făţişi",ci ancoraţi în dramaturgie după îndelungate navigări consacrante în apele altor genuri literare. Numele acestui nouăzecist impetuos este Horia Gârbea, afirmat deopotrivă ca poet şi spirit critic, mai întîi în cenaclul lui Mircea Martin şi, mai de curînd, în paginile revistelor literare (de pildă "Luceafărul") sau ne (de pildă "Phoenix"). Teatrul pe care-l scrie, pentru moment, tînărul polivalent e unul ce poate fi socotit de avangardă, dacă mă gîndesc la modalităţile de exprimare folosite în textele, deloc puţine, de pînă acum şi în primul rînd la alianţa figurilor parodicului, absurdului şi intertextualităţii, un fel de premieră în dramaturgia autohtonă. Deocamdată comediograf, dar într-un înţeles mai complex al termenului, Horia Gârbea imaginează situaţii de natură conflictuală evident originale, transcrise în dialoguri în care alerteţea şi firescul sînt promovate cu abilitate ca mijloace de sugerare a unor tensiuni paradigmatice, de inspiraţie livrescă. În fond, simburele ideatic şi conflictual al fiecărui text e mai totdeauna un algoritm, în vreme ce textul însuşi, ca desfăşurare de situaţii prin dialog, este o dezvoltare, mai bine zis o disertaţie, a constituenţilor algoritmului. Intertextualitatea joacă aici rolul de dezvelire/dezvăluire a apartenenţei situaţiilor la un anume topos iar figurile parodicului, de la comicul de limbaj la parafrază ori pastişă, sînt menite să acopere/ascundă, ambiguizîndu-l, orizontul semnificaţiilor subtextuale. Farmecul pieselor vine în egală măsură din ingeniozitatea construcţiei astfel ridicate şi din acuitatea semantică a replicilor, problema esenţială care se pune în legătură cu un asemenea teatru fiind aceea a posibilităţii de transfer a textului literar în text spectacologic. Probabil că el pretinde un alt fel de regie decît cel tradiţional. Asta e însă treaba regizorilor care se vor încumeta să pună în scenă piesele lui Horia Gârbea. Treaba dramaturgului e să le scrie iar cele scrise pînă azi anunţă o voce inconfundabilă ce se aude încă în faţa oglinzii, e adevărat, dar în apropiere se aude şi zumzetul specific sălii de spectacol în aşteptarea ridicării cortinei. Să spunem dar noului dramaturg bun venit şi sus cortina!

LAURENŢIU ULICI

M-am născut la 10 august 1962, în zodia Leului, în anul Tigrului. În Leu s-a mai născut, tot la 10 august, Panait Istrati, care, în mod firesc, îmi este foarte aproape temperamental. La fel, dar la 15 august, Napoleon Bonaparte, personajul meu preferat, despre care am scris şi o piesă: Miss Waterloo. Am urmat cursurile unui liceu de mate-fizică ("Mihai Viteazul"), apoi pe ale Facultăţii de îmbunătăţiri funciare. În 1986 am devenit inginer şi tot atunci am publicat o plachetă de poezie rezultată din împăturirea a două coli dintr-o revistă. Revista cu pricina purta un nume tare urît, era a studenţilor bucureşteni care, evident, n-o denumiseră ei, dar trăgeau toate ponoasele cînd "Săptămîna", "Luceafărul" sau, mai rău, Centrul Universitar de Partid ne atenţionau cu severitate că nu sîntem compatibili cu propriul titlu. Aici aveau dreptate...

Ping-pong-ul cu cenzura l-am mai jucat şi pe la "Amfiteatru", "Viaţa românească", "Echinox", "Dialog", "Vatra"... Dar mai ales îmi plăcea să merg la Cenaclul de luni, condus de Nicolae Manolescu, şi apoi la cel al lui Mircea Martin, pe nume Universitas. La acesta din urmă am citit şi primele piese. Textele mele pentru teatru nu se publicau; "nu se putea" îmi ziceau redactorii. Am predat un volum de teatru cu vreo zece piese la Cartea Românească în '88. Ce-o mai fi cu el?

În '88, toamna, s-a făcut o lectură cu actori la cenaclul revistei "Teatrul" cu piesa mea Ultimul as (numită atunci Al treilea as, că "ultimul" suna, zice-se, prea "fatal"). La "Teatrul" m-a trimis şi apoi susţinut Laurenţiu Ulici. De regie s-a ocupat Dragoş Galgoţiu. Lui şi actorilor de la Giuleşti le datorez acel să-i zic, succes. Dar piesa tot n-a putut să apară, de jucat la un teatru ce să mai vorbim.

Mă cam resemnasem, între timp devenisem asistent de rezistenţă şi beton armat - activitate serioasă. Scriam practic fără speranţe, nu se publicau decît scurte eseuri sau cronici de carte.

După evenimentele din decembrie '89, împreună cu cîţiva prieteni ne-am apucat să scoatem o revistă particulară. Prin graţia zeilor mai apare şi acum, se numeşte **Phoenix**. *Aici am scris de toate, inclusiv cronică teatrală. A fost incredibil de greu şi timpul pentru literatură mi-a cam lipsit. Acum echipa s-a mai mărit şi ş-a şi sudat zdravăn. Am scris şi la noul "Luceafăr" şi la "emanaţia" lui, numită "Lucifer". În sfîrşit, am publicat nişte piese scurte în reviste, iar acum, prin generozitatea revistei* **Teatrul azi**, *veţi citi o piesă mai serioasă. Am scris-o în '89, într-o săptămînă de inspiraţie, prin primăvară; îmi place mai mult decît prima. Cea mai interesantă piesă a mea se cheamă însă* **Pescăruşul din livada cu vişini**. *N-a avut loc acum, aici.*

Pentru viitor îmi propun să mai las gazetăria şi să scriu mai mult teatru, să termin piesa **Stăpînul tăcerii**, *pe care am întrerupt-o fix în dimineaţa de 21 decembrie şi n-am mai reluat- o. Sigur că şi* **Phoenix** *trebuie să apară mai departe, tot mai serioasă. Iar revista* **Teatrul azi** *nu va scăpa de mine şi de textele mele în veci.*

HORIA GÂRBEA,
Cuptor 2, 1990, Anul Calului

HORIA GÂRBEA

DOAMNA BOVARY SÎNT CEILALȚI

- TEXT PENTRU TEATRU -

PERSONAJELE

*Emma Bovary (***aceeași cu Regina din piesă***)*

*Charles Bovary (***același cu Regele din piesă***)*

*Mefisto (***același cu Ion, Prințul, Toreadorul, Hoțul***)*

Un vecin

Un tînăr în alb

(curteni, dansatori, păpuși)

LOCUL ȘI TIMPUL

La Bovary acasă, oricînd.

(Scena unui teatru. Regele şi Regina din piesă îşi spun rolurile.)

REGINA : Am leacul care-mi trebuie, sînt vindecată ! Adio zilelor lungi petrecute anapoda, lîngă un soţ bătrîn şi cocoşat. Alături de tine îmi voi schimba viaţa, îmi voi trăi de trei ori mai puternic fiecare minut. Bun spiţer e-amorul !

REGELE : Da, singurul vindecător pe lume e amorul ! Ce-mi pasă de coroană şi de sceptru ! Eşti tu lîngă mine !

REGINA : Am înfruntat toate pericolele de dragul acestei clipe.

REGELE : În sîrşit ! *(Se sărută lung, intră Prinţul.)*

PRINŢUL : Ah, singurul spiţer în lumea asta crudă-i amorul. De n- aş iubi cum iubesc, dreptatea mi s-ar părea un fleac. Doar el îmi dă putere, şi astfel întărit pot să-l ucid pe unchiul ce tatăl mi-a ucis ! *(Îl străpunge cu spada.)*

REGINA : Iubite fiu ! Ia seama !

PRINŢUL : Doamnă, gura ! Îmi aleargă prin vine elixirul fermecat al dragostei. Acum, o alta-mi stă în inimă şi te alungă, mamă ! Acum văd cine-ai fost şi cum mi-ai trădat regescul tată.

REGINA : Dar fie-ţi milă, a fost la mijloc doar dragostea!

PRINŢUL : De-ar fi fost altceva, n-aş fi avut căderea să te răpun cum meriţi. *(Intră Prinţesa, rămîne uluită de ceea ce vede.)*

PRINŢESA : Un măcel !

PRINŢUL : Măcel ? Se poate... Iubirea pentru tine mă face să-l numesc dreptate. Cînd te privesc cu ochii holbaţi ai iubirii, pricep c-ai să mă poţi trăda.

PRINŢESA : Eu, prinţe drag ?

PRINŢUL : Da, preafrumoaso ! Şi ca să nu te văd tîrîtă în păcat, prefer să te sortesc, neprihănită, morţii ! *(O spintecă şi pe ea.)* Zeul acesta, Eros, ar trebui să fie al dreptăţii. Ce limpede am început să judec de cînd mă aflu în puterea lui! Veniţi, supuşi ai mei, spre a vedea. *(Scena se umple de curteni.)* Aceste hoituri de care ne împiedicăm azi mi-au fost rude şi iubită ! Dacă e cineva care să-i fi iubit mai mult ca mine, să spună, căci l-am ofensat. Tăceţi ? Deci voi i-aţi linguşit în vreme ce-i uraţi. Să vă ia naiba, în aerul cristalin al iubirii vă văd la fel de vinovaţi. *(Îi curăţă, unul cîte unul, pe toţi.)* Ah, că tare a mai fost licoarea ta, Cupidon ! Mă văd cum sînt, un prinţ singuratic. Un tiran peste un popor absent. Fericiţi cei ce mor din dragoste ! *(Îşi înfige sabia în burtă şi moare şi el.)*

(Aplauze furtunoase, curtenii, Prinţul, Prinţesa ies (Prinţul, după ce agaţă sabia-n cui). Regele şi Regina se ridică, pun în cui mantiile şi coroanele, sînt acum Charles şi Emma, care se comportă ca un cuplu burghez din secolul XIX la întoarcerea de la teatru.)

CHARLES (*cu nasul în ziar*) : Ia te uită !

EMMA (*turnînd ceaiul*) : Ce mai e ?

CHARLES : Se pare că va fi o iarnă rece, deosebit de rece.

EMMA : De unde ştii ?

CHARLES : Dacă scrie...

EMMA : Crezi tot ce scrie ?

CHARLES : Păi sigur ! Ce-ar însemna să scrie ceea ce nu va fi? S-ar întoarce lumea pe dos. Ca-n piesa de-am văzut-o.

EMMA : Nu mi-a plăcut deloc.

CHARLES : De ce ?

EMMA : Toţi regii şi prinţii ăia... şi pînă la urmă au murit toţi.

CHARLES : Păi sigur, dacă era tragedie.

EMMA : Nu-mi plac tragediile. Sînt prea triste.

CHARLES : Dacă-s tragedii ! Cum ai vrea să fie ? Eu m-am bucurat de ea. Din piese înveţi mereu cîte ceva...

EMMA : Adică mergi la teatru să înveţi ? Ce ?

CHARLES : Morala... s-o desprinzi din replici.

EMMA : Ce prostie ! Din piese nu e nimic de învăţat. Că prinţul l-a ucis pe rege sau că-i pe dos...

CHARLES : Emma, eşti o superficială. Eu am citit undeva...

EMMA : Ai citit ? Unde ?

CHARLES : Nu mai ştiu exact.

EMMA : Şi ai crezut ?

CHARLES : Evident !

EMMA : Prostule ! Eşti un prost încrezător !

CHARLES : Emma, ce-ţi veni ?

EMMA : Încrezător şi încrezut. Bei ceai ?

CHARLES : Da. L-ai făcut bun.

EMMA : Bei ceai făcut de mine ?

CHARLES : De ce n-aş bea ?

EMMA : Ştii că ai în blestematul tău de laborator kilograme de arsenic ?

CHARLES : Ştiu.

EMMA : Dar cianură ai ? Dar că eu ştiu unde o ţii, ştii ?

CHARLES : Mi se pare firesc să ştii. Nu am secrete faţă de tine.

EMMA : Tîmpit ce eşti ! Bei ceai în fiecare seară. Ştii bine că aş putea să pun în el otrava cea mai tare, şi bei...

CHARLES : Doar n-ai să mă otrăveşti !

EMMA : De ce nu ? Nu ne-am certat niciodată ? Nu ai strigat la mine ? Şi apoi ţi-ai băut ceaiul... Stupid !

CHARLES : Asta ţi-a dovedit cîtă încredere am.

EMMA : Nu spuneam eu ? Încrezător şi prost. De ce să ai încredere în mine ? Mă cunoşti de undeva ?

CHARLES : Doar eşti nevasta mea !

EMMA : Şi asta înseamnă că mă cunoşti ? Of ! Că zadarnic mai arunci banii la teatru ! N-ai înţeles nimic.

CHARLES : Aici nu este teatru. E altfel.

EMMA : Atunci de ce te mai duci ? Ehei, domnule ! Jigneşte-mă tu mult cu încrederea ta ! *(Ia un flacon.)* Ştii ce-i aici.

CHARLES : Vezi, că e periculos ! Astîmpără-te !

EMMA : Mă astîmpăr eu... deocamdată. Dar va veni o clipă cînd n-o să dau un ban pe viaţa ta.

CHARLES : Ehe ! Cred c-ai văzut prea multe piese !

EMMA : Exact cîte-ai văzut şi tu. Numai că mie mi-au folosit.

CHARLES : Discuţia asta mă plictiseşte.

EMMA : Sînt sigură. Pentru că n-o pricepi.

CHARLES : Eu mă duc să mă culc. E tîrziu.

EMMA : E devreme ! Prea devreme !

CHARLES : N-ar fi rău să vii şi tu... Pari obosită. Noapte bună ! *(Iese. Emma se mai joacă puţin cu borcanul cu otravă, apoi îl lasă. Bătăi în uşă.)*

EMMA : Cine e ?

ION (*de afară*) : Eu...

EMMA : Care eu ? (*Deschide totuşi, intră Ion, puşcăriaş nebun.*) Hopa ! Cine eşti dumneata ?

ION : Ion.

EMMA : Ia te uită ! Stai jos ! Parc-ai veni de departe ...

ION : Păi da... (*Stă.*)

EMMA : Vrei să mănînci ?

ION : Nu, doar să şed. E frig afară.

EMMA : Da, o să fie o iarnă foarte grea. Vii de la ocnă! Ai fugit de la ocnă?

ION : Nu. Ea a fugit de la mine.

EMMA : Interesant. Cum era la ocnă ?

ION : Bogdaproste, bine. Vorbă mai deloc, muncă mai tot timpul.

EMMA : Dacă era bine, la ce-ai mai plecat ?

ION : Eh, aşa...

EMMA : Şi, va să zică, n-aveai nici o vină, nu ... ?

ION : Eu doar am strîns !

EMMA : Acuma înţeleg. Era urîtă ? Proastă ?

ION : Urîtă, nu. Proastă, ca fiecare.

EMMA : Păi atunci de ce ?

ION : A venit Taica...

EMMA : Cum adică a venit ?

ION : În vis a venit. El se prăpădise mai demult. Zice : Ioane, vezi că frate-miu se ţine cu maică-ta. Ei m-au omorît, zice.

EMMA : Şi mata l-ai crezut...

ION : Păi dac-a zis Taica ? Sfînt !

EMMA : Şi cu ea ce-ai avut ?

ION : Ei, nu-mi dădea pace. I-am zis c-a venit Taica, poate-am să intru la ocnă, zic, nu vreau să te ştiu aici. Zic : du-te întîi tu la mănăstire, că aşa nu pot.

EMMA : Şi n-a vrut.

ION : N-a vrut. Zic : du-te, n-auzi, să nu te ştiu cu alţii. Am strîns-o şi-am aruncat-o în gîrlă.

EMMA : Şi aşa te-au prins.

ION : Nu m-au prins. Că au zis că s-a rupt malul şi s-a'necat. De... Dar mai pe urmă, pentru maică-mea şi unchiu.

EMMA : Pe ei cum i-ai omorît ?

ION : La o nuntă, cu secera. Zice unchiu' : lasă, Ioane, şi nu mai fi supărat că nu ştiu ce... Atunci am băgat secera-n ei. Se piteau bine, nu-i bănuiam. Dacă nu venea Taica... (*Scoate un fluier.*)

EMMA : Ioane !

ION : Da.

EMMA : Tu eşti nebun ?

ION : Sînt. De cîţiva ani.

EMMA : Bine. Dar să nu cînţi, că-l scoli pe bărbatu-meu.

ION : Aha, eşti măritată ?

EMMA : Sînt. De cîţiva ani. Ascultă, era frumoasă ?

ION : Era. Înecată, barem, era ca o sfîntă.

EMMA : Şi nu ţi-a fost milă de ea ?

ION : Ba mi-a fost mie, dar dacă a poruncit Taica... Ce să fac ?

EMMA : Dar de mine nu ţi-ar fi milă ?

ION : Ba da. Că pari femeie bună, cumsecade.

EMMA : Aşa par ? Ai vrea să asculţi povestea mea ?

ION : Nu.

EMMA : De ce ? Eu am ascultat-o pe-a ta.

ION : Aşa e. Dar la ocnă am ascultat numai poveşti de-ale bărbaţilor. M-am dezobişnuit de poveştile femeilor.

EMMA : Deci, nici tu nu mă doreşti. Trebuia să mă aştept. Ascultă, tu înţelegi că mi-e frică să mor ?

ION : Cum să nu !

EMMA : Dar înţelegi şi că mi-e frică să trăiesc ?

ION : Asta-i uşor de înţeles...

EMMA : Şi atunci nu-i nimic de făcut ?

ION : Ştiu eu ? Să cînt, poate...

EMMA : Cîntă ! Că e totuna.

(*Ion începe să cînte din fluier, intră Charles, buimac.*)

CHARLES : Emma ? Ce se-ntîmplă ?

EMMA : Nimic, se cîntă. Uite, dumnealui se numeşte Ion. E unul dintre cei mai interesanţi oameni pe care i-am cunoscut.

CHARLES : Iertaţi-mă, domnule. Nu observasem că... Îmi daţi voie ? Charles Bovary. (*Îşi dau mîna.*)

EMMA : Noua mea cunoştinţă a acceptat să rămînă la noi noaptea asta.

CHARLES : Desigur... modesta noastră ospitalitate...

EMMA : Lasă politeţurile, Charles. Domnul înţelege foarte bine situaţia. De altfel, este un om cu bogată experienţă de viaţă : ocnaş şi nebun !

CHARLES : Vă rog să mă iertaţi, Emma e uneori ciudată...

EMMA : Deloc ! Să spună chiar el. Eşti nebun ?

ION : De cîţiva ani...

EMMA : Vezi ? Cîţi oameni ai omorît ?

ION : Numa' doi.

EMMA : Ei, aş ! Dar iubita ta ?

ION : De ea n-au ştiut. Au zis că s-a rupt malul şi s-a'necat.

EMMA : Deci, totuşi trei, cu totul.

CHARLES (*în şoaptă*) : Emma, vorbeşti serios ?

EMMA : N-ai auzit ? Trei !

CHARLES : Şi tu îl laşi în casă ? E periculos pentru noi.

EMMA : Goneşte-l, dacă ai curaj !

CHARLES : Hmm... Nu te supăra, domnule, ţii să rămîi la noi în noaptea asta ?

ION : Ei, doar că n-am unde să stau.

EMMA : Vezi ? E un caz de forţă majoră.

CHARLES : Lasă prostiile !

EMMA : Prostii ? Goneşte-l tu. Eu îl accept.

CHARLES : În fine, treaba ta. Eu vreau să dorm. Bună seara. (*Iese.*)

EMMA : Ai văzut ? Ăsta-i bărbatul meu... Ţi-a plăcut ?

ION : Da, că pare om bun. Cumsecade.

EMMA : Şi tu zici asta ?

ION : De ce să nu zic ?

EMMA : Aşa şi este ! De ce să nu zici ? Costă ceva ? De ce să nu mă omori şi pe mine ?

ION : Eu, pe tine ?

EMMA : Atunci de ce nu vii cu mine ?

ION : Unde să viu ?

EMMA : În lume. Numai tu, că eşti nebun, ai fi putut să vii. Aşa, nu mai e nici o speranţă...

ION : Mai bine stai cu el.

EMMA : Nu zău ? Cu el ? Ascultă, tu mai ai pe cineva pe lume ?

ION : N-am.

EMMA : N-ar fi păcat să mori. Aşa-i că n-ar fi ?

ION : Ştiu şi eu... Nu.

EMMA : Sigur că nu. Vino aici !

ION : Unde ?

EMMA : Aici. Lîngă mine. (*Se apropie şi ea, apoi îl strînge în braţe şi strigă.*) Ajutor ! Charles, Charles... ! Ajutor !

CHARLES (*intră în fugă, vede scena şi, dînd cu ochii de spada Prinţului, o ia şi-l înjunghie pe Ion, care cade mort, apoi rămîne cu spada, confuz*) : Ce imprudenţă... Cum ai putut să-l găzduieşti ?

EMMA : Despre ce imprudenţă vorbeşti ?

CHARLES : Putea să te omoare, să-ţi facă orice...

EMMA : Serios ? Eu cred că nu era nici un pericol.

CHARLES : Ce-i cu tine ? Un şoc ?

EMMA : Lasă prostiile ! Mai bine vezi... L-ai omorît pe bietul om.

CHARLES : Pe ăsta ?

EMMA : Chiar pe ăsta. Tu, cu gelozia ta absurdă.

CHARLES : Dar ai strigat ! Era normal.

EMMA : Eu ? Visezi...

CHARLES : Ce vrei să spui ?

EMMA : Voi, bărbaţii, care sînteţi gata de orice violenţă; ce- ai avut cu el ?

CHARLES : Ce să am ?

EMMA : Atunci de ce l-ai spintecat, prinţişorule ? Hai, lasă frigarea din mînă, că nu te prind scenele astea... Tocmai tu, alinătorul suferinţelor ! Ca să vezi ! Ai studiat chirurgia ?

CHARLES : Emma ! Ştii bine de ce l-am ... l-am...

EMMA : L-ai sfîrtecat ca pe un purcel !

CHARLES : A vrut să ... S-a dat la tine !

EMMA : Ce spui ? Ai şi martori ?

CHARLES : Eu nu înţeleg jocul ăsta.

EMMA : Dragul meu, toată lumea ştie că ai fost un tip ascuns. Nu mă scoteai decît la spectacole stupide cu regi şi prinţi care se omorau. Instincte sadice ! Pot depune eu mărturie că bietul om intrase doar să se-ncălzească.

CHARLES : Era un ocnaş evadat.

EMMA : De unde să ştiu ! Eu, miloasă, l-am primit. Tu, coleric, l-ai văzut şi : haţ ! Vei beneficia de circumstanţe atenuante!

CHARLES : Adică mă vei trăda.

EMMA : Fără milă.

CHARLES : Am vrut să te salvez.

EMMA : Pe dracu' ! M-ai omorît zi de zi. Ai extras morala din toate piesele proaste. Ce aere savante ! Şi cînd îţi beai ceaiul, nepăsător, sigur că eu sînt prea proastă ca să te otrăvesc. Ei, destul. Şi lasă porcăria aia de sabie ! Să nu-ţi treacă prin gînd să mă omori şi pe mine ! Îţi dai seama ce neplăcut va fi să te trezeşti mîine cu poliţia peste tine şi cu două cadavre în casă...

CHARLES : Şi ce se va întîmpla ?

EMMA : Nimic. Te vei preda. Avocaţii vor pleda. Un moment de rătăcire, vecinii toţi, imploraţi de mine să declare că erai nebun... Eu, plînsă, la proces... Asasinule !

CHARLES : A fost dintr-o greşeală...

EMMA : Dar nu pe el, ci pe mine m-ai asasinat. Acum plăteşte!

CHARLES : Draga mea, te rog !

EMMA : Mă rogi, ai început să mă rogi ? De cînd nu m-ai mai rugat nimic ?

CHARLES : Te rog...

EMMA : Ticălosule ! Îţi beai ceaiul seară de seară, ceaiul făcut de mine printre borcănaşe cu otravă !

CHARLES : Chiar nu ţi-e milă ?

EMMA : Aş ! Totuşi, mai e o şansă. Era un ocnaş evadat... nimeni nu ştia că a venit la noi... îl îngropi în grădină...

CHARLES : Şi dacă mă vede cineva ?

EMMA : Ghinionul tău. Totuşi, ai o şansă.

CHARLES : Nu pot !

EMMA : Atunci recunoaşte-ţi crima !

CHARLES : Care ?

EMMA : Asta pe care n-ai comis-o, spintecătorule ! Pentru alea pe care le-ai făcut nu te va osîndi, din păcate, nimeni.

CHARLES : Şi după aceea... ?

EMMA : Hai, îngroapă-l în grădină ! Şi după aceea ? După aceea vom trăi liniştiţi pînă în ziua cînd mă voi hotărî să te denunţ.

CHARLES : De ce să mă denunţi ?

EMMA : Aşa, ca o distracţie provincială ! Îţi dai seama ? Dacă-l găsesc mîine mort, o să fie tevatură; dar dacă îl dezgroapă după trei ani, la denunţul unei soţii ameninţate care a tăcut de frica bărbatului asasin ?! Va fi grandios...

CHARLES : Spune-mi că nu !

EMMA: Ce nu?

CHARLES: Că ai glumit . Că o să spui adevărul.

EMMA: Adevărul e că eşti o secătură plicticoasă şi te condamn la o viaţă agitată. O să te temi! Iar eu o să-ţi refuz bomboanele insipide, iar ceaiul o să mi-l fac singură. Să nu pui în el vreo spurcăciune de praf.

CHARLES: Emma, te mai rog o dată... Te iubesc... Tu ai fost idealul meu.

EMMA: Dacă mai spui o dată cuvîntul ăsta sau orice altă vorbă răsuflată, chem poliţia!

CHARLES: Şi ce să fac?

EMMA: Du-te să-l îngropi! Sub castan. Lopata e în dreapta uşii. În curînd se face ziuă.

CHARLES: Nu am putere. Cheamă pe cine vrei! Tu ai strigat, eu l- am ucis! Facă ce-or vrea!

EMMA: Bine! (*Stă în fotoliu şi-şi amestecă zahăr în ceai, o vreme.*)

CHARLES: Ce faci?

EMMA: Aştept dimineaţa.

CHARLES: Şi eu?

EMMA: Aşteapt-o şi tu. Vrei să trezeşti oamenii în puterea nopţii, ca să le spui că eşti un criminal? Ar fi spectaculos, dar eu sînt prea bine-crescută pentru asta.

CHARLES: Nu te gîndeşti la mine.

EMMA: Numai la tine mi-e gîndul. Ce-ai să păţeşti, cum ai să te chinui la poliţie, la judecată, la puşcărie. Îmi creşte inima.

CHARLES: Am să-l îngrop.

EMMA: Treaba ta.

CHARLES: Şi ai să taci?

EMMA: Poate...

CHARLES: Tu eşti, de fapt, criminala. De ce-ai tăcea?

EMMA: Ca să te chinuiesc cît mai mult timp. De aia.

CHARLES: Nu ştiu ce să fac...

EMMA: Ia-l în spinare şi direcţia castan!

CHARLES (*îl urcă pe Ion în spate*): Cît sînge a curs!

EMMA: Măcelarule! Mai zici că eşti subchirurg. Nu m-aş da pe mîna ta!

CHARLES: Ştergi tu aici?

EMMA: Adică să-ţi fiu complice? Ştergi tu, cînd te întorci.

CHARLES: Tîmpită blestemată!

EMMA: În sfîrşit, o vorbă de duh. Te-am învăţat cît în şapte piese, astă seară.

(*Charles iese, Emma, în fotoliu, cască şi răsfoieşte o carte. Întuneric.*)

II

(*Acelaşi salon, însă acum fundalul este amenajat ca scena unui teatru de păpuşi. Fotoliile în care stau Charles şi Emma sînt aşezate alături, cu spatele la public, şi din ele cei doi urmăresc reprezentaţia cu marionete. Marionetele sînt destul de grosolane şi "vocile" lor sînt groteşti.*)

REGINA-PĂPUŞĂ: Am leacul care-mi trebuie! Sînt vindecată! / Căci dragostea ta astăzi mă-mbată! / Amor e un spiţer vrednic, de treabă / Doar eu ştiu cît de rău am fost bolnavă. / Şi-un strop gustînd din leacu-i fermecat / într-o femeie nouă m-am schimbat.

REGELE-PĂPUŞĂ: Te cred şi eu şi poţi s-o spui oricui / a mai sorbit cîndva licoarea lui! (*O sărută.*)

PRINŢUL-PĂPUŞĂ (*intră cu un ciomag viu colorat în mînă*): Luaţi seama că flaconul pomenit / cu cap de mort şi oase-i zugrăvit./ Şi eu lubesc, aşa că prin urmare / am din amor puteri de răzbunare. (*Le trage celor doi cîte una în cap, ei cad.*) Dar nu-i destul ce v-am făcut: anume / veţi mai plăti chiar şi pe ceea lume!

(*Apare o marionetă Drac, îi înhaţă pe cei doi şi îi tîrăşte afară, cîntînd deşănţat.*)

DRACUL-PĂPUŞĂ (*cîntă*): Aţi făcut cum am zis / azi vă dau ce v-am promis./ Aţi ucis, aţi furat / Eu la mine v-am chemat. (*Şi iarăşi de la capăt, pînă dispare.*)

(*Din tavan coboară cu o sfoară nedisimulată o Păpuşă-Îngeraş cu formă şi vopseală hidoasă, care pune o cunună pe capul Prinţului- Păpuşă.*)

PRINŢUL-PĂPUŞĂ: Am răzbunat un tată şi dreptate / Azi am făcut la toţi pe săturatel

(*Muzică de fanfară, cortina cade peste scena păpuşilor, Charles şi Emma aplaudă, apoi îşi întorc fotoliile cu faţa la public; pe măsuţa dintre ele, ceainicul este pregătit. Emma toarnă ceaiul.*)

CHARLES: Ei, ce zici? O piesă bună, totuşi!

EMMA: Nu mi-a plăcut deloc. Asta-i piesă? În piesele serioase mor toţi.

CHARLES: Sînt piese şi piese... Ai vrea să fie toate la fel? Eu învăţ din fiecare cîte ceva, mereu altceva.

EMMA: Ce plicticos eşti! Din piese nu-i nimic de învăţat. Cel mult cum trebuie să te răzbuni.

CHARLES: Asta-i secundar. Totdeauna am fost uimit cum reţii tu din teatru tot felul de mărunţişuri, dar nu ideea principală, morala.

EMMA: De unde ştii că nu reţin exact ce-mi trebuie? Ce plicticos eşti, Charles! Ţi-o spun cu admiraţie, să ştii. Cine crezi că ar avea puterea să vadă atîtea piese, să citească atîtea cărţi, ştiind dinainte că va vedea în ele doar "morala", exact ce este mai enervant? Să citeşti ca să înveţi! Ce plictiseală!

CHARLES: Şi ceaiul ăsta mă duce cu gîndul la India, la Ceylon, e ca o carte de geografie...

EMMA: Îmi vine greaţă cînd mă gîndesc la el în felul ăsta! Te rog să taci! Eu nu beau ceaiul ăsta, domnule spiţer, parcă-mi beau viaţa, aşa să ştii!

CHARLES: Am citit undeva asta! Tu ţii minte lucruri aiurea de prin cărţi şi mi le oferi pe neaşteptate, exact cînd nu e momentul.

EMMA: Vrei să ne certăm?

CHARLES: Deloc. Ziceam doar aşa...

EMMA: De ce nu vrei să ne certăm, dragul meu, de ce? O ceartă iraţională, cu argumente absurde! Tu nu poţi fi niciodată absurd! Nu pot să aud şi eu o dată de la tine: "pentru că de aia!" sau "uite-aşa, nai ca să te miri tu!".

CHARLES: Sînt raţional.

EMMA: Excesul de raţiune te face tembel! (*Bătăi în uşă, Charles deschide şi intră un Toreador, cu valiză, peste care poartă pînza roşie şi o spadă.*)

CHARLES: Dumneavoastră?

TOREADORUL: Bună seara! Eu sînt toreadorul. Primarul mi-a recomandat...

CHARLES: Poftiţi, intraţi. Moşul ăsta face mereu aşa. Ne trimite oaspeţi neanunţaţi. Îi primim bucuroşi, dar, iertaţi-ne, n-am ştiut. E corrida?

TOREADORUL: Cum? N-aţi văzut afişele? Nu s-or fi pus destule. Impresarii ăştia... Or să mai lipească mîine dimineaţă, cînd o să fie prea tîrziu. Iar pe dumneavoastră să nu vă prevină! Să mă luaţi drept hoţ, să fiu în situaţia de a vă lua pe nepregătite... Încă o dată: iertare. (*Face o plecăciune.*)

CHARLES: Dar nu ne-aţi întrerupt din cine ştie ce... Tocmai venisem de la teatru şi...

EMMA: Şi, ca de obicei, ne certam în legătură cu piesa. Să vă ofer un ceai şi să auzim părerea dumneavoastră. (*Stau jos toţi trei, Emma toarnă ceaiul.*) Sînteţi de fapt un fel de actor.

TOREADORUL: A, nu! teatrul nu mă pasionează deloc. Vă daţi uşor seama de superioritatea corridei.

EMMA: Ba nu-mi dau.

TOREADORUL: Păi bine, scumpă doamnă, la teatru totul e scris dinainte. Ştii de la început că regina şi-a omorît soţul ca să se mărite cu amantul sau invers. Ştii că prinţul se va răzbuna şi că, într-un fel sau altul, vor muri cu toţii. Actorii nu se pot abate de la scrisul autorului. Pe cînd la corrida piesa se joacă mereu altfel. Taurul poate fi furios ori apatic, toreadorul poate fi vesel sau deprimat. Se poate să-l ucidă el pe taur, dar asta nu-i sigur! Se poate întîmpla şi pe dos. Altfel n-ar mai veni nimeni la corrida. Chiar mă mir: dacă la corrida s-ar şti de la început cum se termină cine ar mai da banii? Şi totuşi, oamenii se duc la teatru chiar cînd au citit piesa.

CHARLES: Domnule, mi-aţi dat un argument grozav în discuţia cu soţia mea! Oamenii se duc la teatru ca să înveţe, să extragă din piesă miezul moral. În timp ce la corrida se duc de dragul emoţiei. Asta-i deosebirea!

TOREADORUL: Cum? Credeţi că la corridă nu este nimic de învăţat? Vă înşelaţi! Puţini sînt cei care o cunosc în amănunt.

CHARLES: Dar nu are o morală a ei!

TOREADORUL (*confuz*): Ba... să vedeţi... că are! Adică... dacă toreadorul se pricepe, omoară taurul. Dacă nu, îl împunge taurul pe el.

EMMA: Cred că dînsul are dreptate. (*Ironică.*) E ca la teatru: pe împunse. Ori prinţul îl spintecă pe rege, ori regele pe prinţ. Numai că la tauri nu ştii dinainte care pe care.

TOREADORUL: Întocmai.

EMMA (*se ridică şi ia spada, aceeaşi cu a Prinţului din partea I*): E tăioasă?

TOREADORUL: Grozav de tăioasă şi de ascuţită. E de Toledo.

EMMA (*fandează cu spada*): Aţi omorît mulţi tauri cu ea?

TOREADORUL: Trei sute patruzeci şi doi şi jumătate.

EMMA: Cum, jumătate?

TOREADORUL: Unul a căzut în arenă, l-au crezut mort şi, cînd să-l scoată, s-a trezit şi a sfîşiat trei rîndaşi. La cererea publicului, a fost lăsat în viaţă, cred că mai paşte şi azi prin Spania.

CHARLES: Sîngeros spectacol. Nu ştiu dacă publicul nostru îl va gusta.

TOREADORUL: Impresarul! Zicea că nu contează unde mergem, că lumea e peste tot la fel de sîngeroasă.

EMMA: Avea dreptate. (*Se joacă iar cu spada.*) Ce ziceţi, o femeie poate fi toreador?

TOREADORUL: Ce să zic? Nu cred!

CHARLES: Nici eu.

EMMA (*dispreţ*): Tu...

TOREADORUL: Nu cred, doamnă Bovary. I-ar lipsi curajul, poate în clipa cea mai importantă, aceea a estacării taurului. Puţini sînt chiar bărbaţii care îndrăznesc.

EMMA (*se joacă mereu cu spada*): Nu cumva publicului nu i-ar veni la socoteală să vadă o femeie făcînd ceea ce puţini bărbaţi au curaj să facă? Ce spuneţi?

TOREADORUL: Nu! Cred că bărbaţii protejează femeia nelăsînd-o în arenă.

CHARLES: Desigur! Chiar prezenţa în tribune este un gest... eu n-aş fi de acord ca soţia mea să asiste la o corrida.

EMMA: Deci, nu mergem mîine la corrida?

CHARLES: Mă ştii tu sadic?

EMMA: Eu vreau să merg. La ce oră este?

TOREADORUL: La cinci după-amiază. Toate corridele încep la cinci după-amiază. E un ritual.

CHARLES: Nu-i un spectacol bun pentru o doamnă.

EMMA: Vezi? De aceea femeile se îndrăgostesc de toreadori! Soţii încăpăţînaţi nu le lasă să-i vadă de aproape.

CHARLES: Da, ciudat. Am citit parcă despre un caz... undeva în Spania... ceva cu o ţigancă... a ucis un ofiţer că n-o lăsa la corrida... sau invers, ofiţerul a ucis-o pe ea ca să nu se ducă.

EMMA: Al citit!

TOREADORUL: Se poate. La noi e banal, în fiecare lună se întîmplă d-astea.

EMMA: Vezi? Cînd nu laşi o femeie la corrida se pot întîmpla accidente. Am auzit, domnule, că toreadorii au mare succes.

TOREADORUL: Ce să vă spun... nu mă pot plînge.

CHARLES: Este absolut firesc, publicul admiră actorii.

EMMA: Nu cumva o fac pentru a se apropia de arenă? În care n-au voie să lupte...

TOREADORUL: Nu cred că-şi doresc să lupte.

EMMA: Ce ştiţi dumneavoastră? Poate femeia e un toreador mai bun. (*Îndoaie spada la perete, o vîntură prin aer.*) Dacă femeia, în arenă, ar vedea în taur principiul masculin? L-ar vedea pe opresorul ei? Ce credeţi? Nu l-ar înjunghia mai bine? Aşa, de la bărbat la bărbat, lupta e fără patimă...

TOREADORUL: Mde, deocamdată n-am văzut o femeie să ucidă cu spada un taur.

EMMA: Vezi acum! (*Se-ntoarce brusc şi-l străpunge pe Charles, care a rămas în fotoliu; spada trece prin el şi iese prin spate, fixîndu-l de spătar, Charles rămîne atîrnat cu capul la piept.*)

TOREADORUL: Ce-ai făcut! L-ai omorît! Madre Dios!

EMMA: Vezi cum vorbeşti! Spada e a ta.

TOREADORUL: Dar tu l-ai omorît pe bietul om...

EMMA: Vezi să nu te creadă cineva! Tu l-ai omorît!

TOREADORUL: Femeia e nebună! (*Dă să iasă.*)

EMMA: Nu te mişca, stimate ucigaş de tauri, că mîine o păţeşti! Ai venit aici, mi-ai trezit pasiunea şi cînd soţul meu, paşnicul burghez, a îndrăznit să se opună seducerii mele, ai înfipt spada în el.

TOREADORUL: Eu?

EMMA: Aşa voi povesti eu mîine. Mi-e teamă că o lovitură atît de precisă este mai potrivită cu un toreador decît cu o nevastă cuminţică, aşa cum sînt văzută eu. Ce zici? Bună treabă, nu?

TOREADORUL: Nu poţi spune asta...

EMMA: De ce nu? Voi aveţi reputaţia de cavaleri iuţi la mînie şi la spadă, deprinşi cu sîngele. Un taur, care pentru o femeie este doar o viitoare ciorbă de văcuţă, pentru voi este un adversar.

TOREADORUL: Ce facem acum? Nu pot să spun altceva decît adevărul. Şi mă vor crede, pînă la urmă...

EMMA: Aş! Justiţia noastră e cam rea cu aventurierii; faptul că ai sîngele iute o să-i impresioneze totuşi pe juraţi şi-o să scapi doar cu vreo doisprezece ani de ocnă.

TOREADORUL: Şi atunci?

EMMA: Îţi dau o şansă. O să fugim împreună. Lăsăm în urmă un cadavru, sigur că îţi va fi atribuită crima. Dar ce ne va păsa? Vom fi departe, tu vei omorî tauri în arenă, undeva prin Mexic de pildă, şi eu, deghizată în gitană, o să fiu amanta ta.

TOREADORUL: Nu mă simt în stare.

EMMA: Reputaţia toreadorilor e proastă, dar mintea lor, şi mai şii N-auzi că-i singura şansă? Altfel, ocna te mănîncă, iar pe mine - vălul de văduvă.

TOREADORUL: Dar situaţia mea?

EMMA: Pînă şi toreadorii sînt nişte burghezi dornici de "situaţie"! Uf! Nu-i loc de-ntors pe lume. Degeaba am schimbat un subchirurg pe un toreador!

TOREADORUL: Ce să fac?! Mi-e frică.

EMMA: Mie nu. După cîtă vreme am trăit cu individul ăsta nesărat, am mers cu el la teatru, de unde ne întorceam ca să discutăm zadarnic, fiindcă el nu pricepea nimic... Ăsta i-a fost sfîrşitul, pricepi? Dacă nu avea pasiunea asta a teatrului, poate ar fi scăpat. O pasiune vană, ca a unui surd pentru operă! A văzut zeci de prinţi înfigînd spada în zeci de regi şi sute de conţi vărsînd sîngele a mii de marchizi, fără să-i treacă prin cap că o spadă e un obiect tăios! Îl interesa "morala": Nai (*Apasă şi mai mult mînerul spadei, Charles se clatină cu fotoliu cu tot.*)

TOREADORUL: Isprăveşte! (*Se crispează de greaţă.*)

EMMA (*calmă*): Dacă vrei să vomiţi, pe culoar, a doua pe dreapta. Dar vino repede, că avem treabă. (*Toreadorul lese.*) Nu încerca să fugi, că ocna te mănîncă!

(*Emma se duce, trage cortina scenei cu păpuşi, se urcă pe scenă şi, trăgînd de sfori, aduce marionetele în poziţia verticală. Muzică. Între marionete şi împreună cu ele, Emma începe un dans de teatru de estradă, cu gesturi tot mai indecente, apoi valsează cu marioneta Dracului, punînd piedici celorlalte marionete, care dansează şi ele. Totul este doar reveria Emmei; Toreadorul, cînd se va întoarce, nu va vedea nimic. Dansul creşte în viteză.*)

EMMA: Ce credeţi voi?! Că doamna Bovary sînt eu?! Voi sînteţi doamna Bovary, nemerniciilor Osîndiţilor Şapte generaţii de prinţi au ucis şapte generaţii de prinţişori şi viceversa. Vinoncoace! (*Îl la în braţe pe Drac.*) Tu eşti doamna Bovary, drăguţule, cam tuciuriu, dar nostim! Ah, singurul spiţer pe lume e amorul! El te face să ronţăi ca pe o acadea capul iubitului. (*Smulge capul Prinţului şi-l aruncă jos.*) Ce credeţi voi? (*Ciupeşte sforile marionetelor ca pe nişte corzi de harfă.*) Ce credeţi voi, spînzuraţilor?! Că eu sînt eu? Voi sînteţi doamna Bovary, singurelilor Ce să-l faci? Azi e sabatul soţioarelor de spiţeri! (*Trage de coadă marioneta Dracului.*) Hai la mine, măgăruşului! Uite ce codîrlău! Dum-ne-zeu a-mu-riti Şi te propun pentru postul lui! Asta am citit-o undeva. Unde? E bine să citeşti, atîmaţilor, dar e mai bine să-ţi vezi de treabă! (*Cîntă.*) Pe un umăr de băiat / am citit fiind tatuat / singurul spiţer-e-amorul / bei ce-ţi dă şi faci omorul. Să vină îngeraşul! Să mă încoronezel (*Din tavan coboară îngeraşul hidos; o încoronează.*) Aşa! Şi tu eşti madam Bovăroalaca, sforarulei (*Intră Toreadorul, o caută cu privirea în jur.*) Aici sînt! (*Sare jos de pe scenă, în urma el cortina cade peste scena păpuşilor.*)

TOREADORUL: Ce facem acum?

EMMA: Plecăm, ce să facem!

TOREADORUL: Asta am înţeles, dar...

EMMA: Ai înţeles şi tu ceva? Ce spui? De-a mirării! Pe urmă, vei fi al meu. Şi vei lupta în arenă ca să mă păstrezi aşa cum sînt: frumoasă, elegantă şi deşteaptă.

TOREADORUL: Şi cît o să dureze asta?

EMMA (*îi pune degetul în piept*): Pînă cînd un taur mai ager îţi va băga un corn în maţel Din acel moment, obligaţiile tale faţă de mine vor înceta.

TOREADORUL: Pînă mor!

EMMA: Nu te mai tînguli intri în case de oameni, îi omori cu spada şi tot tu plîngi.

TOREADORUL: Nu! Mîine vorbim! Să vină lumea! Să povestesc tot ce- ai făcut în noaptea asta, asasină ce eşti!

EMMA: Vezi să nu te creadă cineva!

TOREADORUL: Nu poate fi mai rău la ocnă decît cu tine în lume. Mai bine fug singur.

EMMA: Ce păcat că nu mergi la teatrul Ai fi aflat ce bucurie este pentru oricine să fugă împreună cu altcineva, după ce a făcut dreptate.

TOREADORUL: Cum, dreptate?

EMMA: M-ai eliberat de plictiseala acestui loc şi de tirania înţeleptului meu bărbat. Ai ucis pentru mine. Perfect! Fii cavaler pînă la capăt! Nu?

TOREADORUL: Pari să uiţi de-a binelea cine l-a înjunghiat de fapt.

EMMA: Hai, nu te-mpiedica de amănunte. Cum vrei să fii erou, dacă te ocupi de toate mărunţişurile?

TOREADORUL: Nu mă mişc şi pace!

EMMA: Vrei la ocnă?

TOREADORUL: Tu o să ajungi acolo, pentru crima ta.

EMMA: Nici pomeneală! Dar mai am o soluţie: să-l înlocuieşti pe Charles. Îţi razi mustaţa şi gata. Pe el îl îngropăm în grădină. Nimeni nu va observa. Aveţi cam aceeaşi înălţime, hainele ţi se vor potrivi...

TOREADORUL: Dar prietenii?

EMMA: Nu avea prieteni. Nimeni nu l-a privit cu atenţie pe acest om. Nici măcar eu. Doar că va trebui să mergi des la teatru, ca să nu dai de bănuit.

TOREADORUL: Nu se poate! Nu mă pot preface.

EMMA: Atunci, alege: plecarea, ocna sau... Repede. Nu ai altă cale.

TOREADORUL: Bine, talpa-ladului! Să mergem.

EMMA: Haide!

TOREADORUL: Cum, aşa? N-ai bagaje, nu-ţi iei nimic?

EMMA: Ce-ai vrea să iau? Portretul răposatului? Am cîteva lucruri într-un cufăraş. Îl iau şi mergem.

TOREADORUL: Vrei să spui că totul era pregătit? Ştiai c-o să vin şi că o să arunci asupră-mi crima ta?

EMMA: Nu. De ani de zile cufăraşul stă pregătit. Nu ştiam cum va fi. Dar am fost sigură că odată şi-odată o să vină vremea!

TOREADORUL: Ce monstru!

EMMA (*ia dintr-un colţ cufăraşul*): Să nu-ţi treacă prin cap să mă omori dacă o să fim singuri. Ştiu să ţi-o iau înainte.

TOREADORUL: Acum e totuna! Fac ce spui. A pus dracul stăpînire pe mine.

EMMA (*a luat cufăraşul, e gata de plecare*): Nu-ţi uita spada!

TOREADORUL: Nu mă mai ating de ea.

EMMA: Prostii! Cum o să-ţi cîştigi gloria, dacă nu luptînd? Ca să nu mai zic de bani.

TOREADORUL: E spurcată.

EMMA: Recunosc - bărbatu-meu era mai puţin pur decît un taur. Totuşi, o s-o iei! (*Scoate spada din pieptul lui Charles, o şterge pe ziar şi o întinde Toreadorului, care o ia cu scîrbă.*) Acum, hai!

(*Dînd să iasă, se aud bătăi în uşă. Emma aruncă repede pînza Toreadorului peste fotoliul unde zace Charles, Toreadorul se urcă pe scena păpuşilor, se ascunde dincolo de cortină, Emma deschide şi intră un bărbat legat pe sub fălci cu o basma.*)

EMMA: Ce doriţi?... A, vecine! Să nu te recunosc, legat aşa!

VECINUL: Cumătrul Bovary nu este aici?

EMMA: Nu.

VECINUL: Al dracului mă doare! Ziceam să mi-o scoată... Ce n-am pus? Ce să-ţi mai spun? Ce n-am pus!

EMMA: Ce să pui, domnule! Odată vătămată, s-a isprăvit.

VECINUL: Şi acum, noaptea... Dacă nu-i dînsul, îl aştept...

EMMA: Vino mai bine mîine.

VECINUL: Îl aştept pînă mîine, pînă poimîine, pîn-o veni!

EMMA: Dacă-i aşa, lasă că ţi-o scot eu.

VECINUL: Ştii s-o scoţi!? Scoate-mi-o!

EMMA: Şezi!

VECINUL: Adu cleştele!

EMMA (*a urcat pe scena păpuşilor, de unde revine ascunzînd la spate spada*): Ia dezleagă-te.

VECINUL: Pentru ce?

EMMA: Legat nu pot.

VECINUL: Ce?

EMMA: Ei, asta-mi place! Măseaua! Ştii cum ţi-o scot? Pînă să clipeşti din ochi. Odată... Pac! (*Îi înfige spada în piept.*) Aşa! Vino!

TOREADORUL (*coboară de pe scenă*): Şi pe ăsta!?

EMMA: Tot tu, spintecătorule!

TOREADORUL: Nu merg!

EMMA (*scoate spada şi o şterge pe ziar*): Haide! America de Sud, arena coridelor, ne aşteaptă.

TOREADORUL: Nu voi să ştiu de America dumitale!

EMMA: Cît m-am chinuit să te scap, cîtă fantezie am cheltuit, şi dentist m-am făcut... Acum, să mergem!

TOREADORUL: Doamne! Ce-am lăsat în urmă!

EMMA: Nu-ţi face griji! În tîrgul ăsta, de mult se simţea nevoia unui mare scandal, a unei crime. Am făcut foarte bine: un subiect de vorbă timp de un an.

TOREADORUL: Amîndoi...

EMMA: Ei - amîndoi. Noi - amîndoi. (*Ieşe, urmată de Toreador.*)

(*După ce uşa s-a închis în urma lor, se ridică iar cortina pe scena păpuşilor.*)

REGELE-PĂPUŞĂ: Al dracului mă doare / vreau ca să mi-o scoată / Ce n-am pus!

DRACUL-PĂPUŞĂ: Degeaba, dacă-i vătămată!

REGELE-PĂPUŞĂ: Ştii s-o scoţi? Mi-o scoate!

PRINŢUL-PĂPUŞĂ: Pe nerăsuflate!

REGELE-PĂPUŞĂ: Ce n-am pus!

PRINŢUL-PĂPUŞĂ: Dezleagă!

REGELE-PĂPUŞĂ: Ce să mai dezleg?

DRACUL-PĂPUŞĂ: Doamne, azi, pe robu-ţi / ca eu să-l culeg!

REGELE-PĂPUŞĂ: Ştii s-o scoţi?

PRINŢUL-PĂPUŞĂ: Îndată! Zici că te-a ciupit / Un ţînţar de unde nici nu te-ai gîndit.

REGELE-PĂPUŞĂ: Ah, mă doare-al dracu'!

DRACUL-PĂPUŞĂ: Bine că mă strigi!

REGELE-PĂPUŞĂ: Scoate-mi-o mai iute!

PRINŢUL-PĂPUŞĂ: Iute! Nu-ţi fă griji! (*Îl spintecă pe Rege cu spada şi curge din el rumeguşul.*)

DRACUL-PĂPUŞĂ (*scormoneşte în pieptul Regelui şi scoate o inimă mare de lemn vopsit*): Cînd e vătămată / scoate-ţi-o pe dată / Cînd e vătămată / scoate-ţi-o îndată!

(*Regele-Păpuşă zace cu sforile moi, Dracul-Păpuşă iese muşcînd din inimă. Din tavan coboară Îngeraşul hidos, care-l încoronează iar pe Prinţ, în sunetul fanfarelor. În salon, de sub pînză, iese domnul Bovary şi aplaudă, în picioare; Vecinul se ridică şi el din fotoliu şi aplaudă.*)

CHARLES: Bravo! Bravo! Ce zici, vecine?

VECINUL: Plină de înţeles, cumetre Bovary, ca dovleacul de seminţe.

CHARLES (*în timp ce cortina cade peste scena păpuşilor*): Păcat că soţia mea n-a vrut să vină.

VECINUL: Parcă a mea a vrut?! Ce ştiu ele, domne?!

(*Întuneric.*)

III

(*Scena reprezintă acelaşi salon. Mobilele au fost însă lipite de pereţi, pentru a face loc balerinilor care se vor produce. Momentul de balet va fi scurt şi pe o muzică foarte accesibilă, dar nu prea recentă.*

Regele-Balerin şi Regina-Balerină vor dansa eliberaţi, senzuali, fericiţi că sînt în sfîrşit singuri, după moartea Regelui-Tată! Prinţului. Ansamblul va dansa în jurul lor, afară de Prinţul- Balerin şi de Prinţesa-Balerină, care vor sta nemişcaţi, în poză mîhnită. Apoi, aceştia din urmă vor dansa, sugerînd alungarea Prinţesei la mînăstire. În sfîrşit, Prinţul-Balerin va dansa cu o sabie în mînă şi-i va ucide pe toţi ceilalţi. Urmat de suita lui de Diavoli va apărea Lucifer (sau Dracul-Balerin), care va lua în stăpînire sufletele criminalilor regali. Diavolii îi vor transporta pe cei doi în culise, iar Prinţul, singur în scenă, va fi încoronat de o lumină divină, provenită din tavan. Întuneric. Se va aprinde repede lumina şi vor intra, sosiţi înfrigurati de la spectacol, Charles şi Emma Bovary.)

CHARLES: Frig a mai fost! Vrei să faci un ceai?

EMMA: Imediat, iubitule! (*Iese, între timp Charles aduce în centru o măsuţă şi două fotolii, se aşază, citeşte un ziar, Emma reintră.*) Sper că n-a durat prea mult! (*Toarnă ceaiul.*)

CHARLES (*lasă ziarul*): Ce zici de balet?

EMMA: Ce să zic...

CHARLES: Frumos şi plin de substanţă.

EMMA: Da, iubitule...

CHARLES: Regele a fost un rol, păcat că tinerii aceia au cam stricat din solemnitatea scenei finale.

EMMA: Aşa este.

CHARLES: În schimb, orchestra a fost sărăcăcioasă. Ar trebui să vorbesc la comitet, să deschidem o subscripţie. Să luăm mai multe instrumente, să mai angajăm nişte cîntăreţi...

EMMA: Neapărat.

CHARLES: Nu prea se lasă dumnealor convinşi. Sînt tari în machiaverlîcuri, dar cînd e vorba de artă, habar n-au. Le-am zis-o în faţă.

EMMA: Foarte bine!

CHARLES: Ce-i cu tine astă-seară?

EMMA: Nimic. Ce să fie?

CHARLES: Tot ce spui este: da, foarte bine, aşa este!

EMMA: Şi nu-i bine?

CHARLES: Adică eu nu mai pot să discut cu tine? N-am voie să-mi spun o părere?

EMMA: Ba da, dragul meu.

CHARLES: Da - ba da - da - ba da! Asta-i discuţie? Adică tu nu spui nimic! (*Se ridică.*) Ei, drăcie! Nu ţi-a plăcut baletul?

EMMA: Cum să nu!

CHARLES: Ei bine, mie nu mi-a plăcut deloc. (*Se plimbă nervos.*) O porcărie! Şi era imoral! Aşa să ştii dumneata! Imoral! Ar trebui să se interzică!

EMMA: Chiar mîine ar trebui.

CHARLES: Emma, cu tine se petrece ceva! Ce-i în mintea ta? Ţi-a plăcut sau nu baletul?

EMMA: Nu.

CHARLES: De ce?

EMMA: A fost imoral.

CHARLES: Totuşi, mie mi-au plăcut foarte mult soliştii.

EMMA: Şi mie.

CHARLES: Termină! Eşti insuportabilă! Ce dracu'! N-ai pic de personalitate!

EMMA: Am crezut că-i bine să te aprob.

CHARLES: Adică tu n-ai nici o părere a ta? De ce?

EMMA: Tu eşti bărbat.

CHARLES: Şi ce?

EMMA: Eşti soţul meu.

CHARLES: Şi ăsta e un motiv să te porţi aşa? Ca o oaie? Nu vrei să discutăm, să aflăm adevărul? Nu ai chef să mă contrazici?

EMMA: Nu.

CHARLES: Cum e posibil? Ce vom face în felul ăsta?

EMMA: Facem ce vrei tu, dragul meu.

CHARLES: Dracu' să mă ia dacă pricep ceva din mofturile astea. Şi pe tine, la fel.

EMMA: Da.Cum zici tu.

CHARLES: Altădată te enervai cînd înjuram.

EMMA: E dreptul tău.

CHARLES: Mai du-te naibii! (*Iese şi trînteşte uşa dinspre celelalte încăperi; în acelaşi moment se aud bătăi în uşa de la intrare, Emma deschide; în prag, Mefisto.*)

MEFISTO: Pot să intru? (*Intră, e un slăbănog îmbrăcat în frac.*)

EMMA: Cine eşti dumneata?

MEFISTO (*stă pe fotoliu, pune spada, aceeaşi din primele acte, lîngă el, acum se observă că este Ion din partea I şi Toreadorul din partea a II-a*): Pot să stau?

EMMA: Te rog! Dar cine eşti?

MEFISTO: Eu? Mefisto. Dracul, Lucifer... Poţi să-mi spui Luci!

EMMA: Să-l chem pe soţul meu...

MEFISTO: A, nu! Nu-i nevoie. Lasă-l să se odihnească. Va face o călătorie lungă.

EMMA: Unde?

MEFISTO: Departe.

EMMA: Nu cred.

MEFISTO: Dacă-ţi zic! ! se va tăia capul.

EMMA: Cine i-l va tăia?

MEFISTO: O femeie.

EMMA: Şi de ce ai venit aici? (*Îi toarnă ceai.*)

MEFISTO: Fără zahăr, mulţumesc! Am zis să stau pe-aproape. El m-a chemat. Îţi aminteşti?

EMMA: Şi vii totdeauna cînd te cheamă cineva?

MEFISTO: Totdeauna. Chiar în mai multe părţi deodată.

EMMA (*bate din palme, încîntată*): Extraordinar! Înseamnă că eşti tare.

MEFISTO: Foarte tare.

EMMA: Poţi îndeplini şi dorinţe?

MEFISTO: Cum să nu! Ce-ţi doreşti acum?

EMMA: Să merg la un bal.

MEFISTO: Ştiam eu! Domnul Bovary ăsta al tău te duce doar la piese proaste şi la balete răsuflate. (*Face un gest, începe muzica, intră balerinii, care dansează perechi; în mijloc dansează Emma şi Mefisto, doar un minut, apoi balerinii ies, muzica se opreşte.*)

EMMA (*cade în fotoliu*): Uf! Am obosit! Cred că am dansat ore în şir! Dar ştii că dansezi bine? Păşeşti foarte uşor.

MEFISTO: Păi, înţelegi... din cauza copitei despicate.

EMMA: Aşa-i! Aproape că uitasem.

MEFISTO: Nu face nimic. Mai ai vreo dorinţă?

EMMA: Mă gîndesc pînă încălzesc ceaiul.

MEFISTO: Dar e fierbinte! Abia acum un minut l-al turnat!

EMMA: Şi-atunci, balul?

MEFISTO: E niţel mai complicat de explicat. Oricum, ceaiul e bun. (*Bea.*)

EMMA: Ce să-ţi cer... ce să-ţi cer...?

MEFISTO: Pînă te gîndeşti, o să-ţi cer eu puţină miere. Ai?

EMMA: Imediat. (*Iese şi revine cu un borcan de miere, dar îmbrăcată în altă rochie, splendidă, de care nici nu-şi dă seama*

c-o poartă.) Uite.

MEFISTO: Mulţumesc. Poţi să te uiţi în oglindă...

EMMA (*se vede*): Vai! Ce minune! Cum ai ghicit ce-mi doream!

MEFISTO: Am eu nişte metode...

EMMA: Şi, spune, este adevărat că astăzi Charles...

MEFISTO: Mda. E pe listă. Îţi pare rău? N-aş crede.

EMMA: Îl iei cu tine?

MEFISTO: Nu. Se ocupă de el băieţii, astea-s mărunţişuri.

EMMA: Te rog să-mi explici ceva: de ce nu mi-e frică de tine?

MEFISTO: Pentru că mă aşteptai. De cîte ori ţi-ai contrazis bărbatul?

EMMA: Niciodată!

MEFISTO: De cîte ori ai visat că-l ucizi?

EMMA: Aproape în fiecare noapte.

MEFISTO: Păi vezi? N-ai de ce să te temi. Mai bine spune-mi ce-ţi mai doreşti. Nu ocoli nimic.

EMMA: Nimic?

MEFISTO: Cîtă vreme pot să-ţi ghicesc gîndurile, pudoarea mi se pare inutilă, ce zici? (*Mefisto se ridică şi o îmbrăţişează pe Emma, întuneric, cîteva secunde scliplrile unui stroboscop; întuneric; apoi, cînd se aprinde lumina, Mefisto şi Emma stau liniştiţi în fotolii şi beau ceai.*)

EMMA: Deci, mi-am vîndut sufletul ţie.

MEFISTO: Vîndut? L-ai oferit aşa cum l-ai fi oferit oricărui muritor. De cînd aştepţi asta?

EMMA: Şi totuşi... Ce-mi ceri în schimb?

MEFISTO: Un mic serviciu, deloc neplăcut pentru tine. (*Fără să se ridice din fotoliu, îi întinde spada.*) Mă simt cam obosit...

EMMA: Tu, obosit?

MEFISTO: E un fel de-a spune. Nu vreau să intervin direct...

EMMA: Foarte bine! (*Ia hotărîtă spada şi iese, în timp ce pe uşa cealaltă vin de-afară doi tineri în costume de balerini negre.*)

MEFISTO: Numai un minut!

EMMA (*revine, şterge natural spada cu ziarul*): S-a făcut.

MEFISTO: Uite, băieţii ăştia se vor ocupa de rest. (*Le face semn, ei se duc pe uşa indicată.*) Te-ai gîndit la ce vei povesti mîine?

EMMA; Nu ştiu nimc! A dispărut...

MEFISTO: Nu uita: colaboratorii mei se ocupă numai de partea, să- i zicem spirituală, a problemei. Amănuntele de ordin material nu- i privesc.

EMMA: Adică? Înseamnă să fiu spînzurată.

MEFISTO: Voiam doar să spun că nu mai poţi rămîne aici. Cred că trebuie să mergi cu mine.

EMMA: Acolo?

MEFISTO: Nu... Deocamdată în alt oraş, sub un alt nume...

EMMA: Şi-o să vii să mă vezi?

MEFISTO: Sigur că da.

EMMA: Atunci e bine. Cînd pornim?

MEFISTO: Cînd o cînta cocoşul. E vreun cocoş prin vecini?

EMMA: Este aici, alături.

MEFISTO: Foarte bine. Acum să ne terminăm ceaiul. Spada poţi să mi-o dai, că nu-ţi mai trebuie. (*O ia.*)

(*Beau ceai. Emma pune mîna pe masă şi Mefisto i-o prinde cu un gest tandru. Bătăi în uşă.*)

EMMA: Cine-o fi? La ora asta...

MEFISTO (*scîrbit*): Ştiu eu cine! Deschide-i, că tot intră.

EMMA (*deschide unui tînăr îmbrăcat într-un frac alb*): Cine sînteţi dumneavoastră?

TÎNĂRUL (*amenlnţător, spre Mefisto*): Mă cunoaşte dumnealui! Sîntem prieteni!

MEFISTO: Emma, vrei să ne laşi puţin singuri? (*Emma iese.*) Dacă sînt aici prizonier, rămîn... Dacă sînt liber, mă retrag îndată...

TÎNĂRUL: Iubite şi stimabile, nu înţeleg pentru ce între două persoane cu oarecare pretenţii de seriozitate... mie îmi place să joc pe faţă.

MEFISTO (*sarcastic*): Stimabile domn, dumitale îţi place să joci pe faţă, primesc, mie-mi place să joc scurt-scurt.

TÎNĂRUL: Dumneata posezi, prin ce mijloace nu-mi pasă, un obiect al meu. Iată: eşti un tip practic, posezi un lucru care-mi trebuie mie şi ştii cît îmi trebuie. Eu viu şi-ţi zic: mă rog, onorabile, ce-mi ceri dumneata în schimbul acelui lucru?

MEFISTO: Cum? Nu ştii?

TÎNĂRUL: Nu.

MEFISTO: Nici măcar nu-ţi dă-n gînd?

TÎNĂRUL: Nu. D-aia-ntrebl

MEFISTO (*gest spre uşa pe care a ieşit Emma*): Tot nu-i limpede?

TÎNĂRUL: Onorabile domn, nu ţi se pare că ceri prea mult? Ba nu, zău? spune? Nu ţi se pare mult? Ai? Ce zici?

MEFISTO (*naiv*): Nul

TÎNĂRUL (*insinuant*): Dar dacăăă...? Ei?

MEFISTO: E un nimic, stimabile.

TÎNĂRUL (*insinuant*): Şi dacă şi...?

MEFISTO: E puţin, onorabile...

TÎNĂRUL: Eu sînt unul pe care dumneata să-l îmbeţi cu apă rece? Spune, bărbăteşte: ce vrei de la mine?

MEFISTO (*se ridică*): Da? Ce vreau? Ce vreau? Ştii bine ce vreau! Vreau ce mi se cuvine după o luptă de atîta vreme. Vreau ceea ce merit. Mi se cuvine! Te rog. Nu mă combate, susţine-mă!

TÎNĂRUL: Dacă nu se poate?

MEFISTO: Se poate!

TÎNĂRUL: Şi dacă nu voi? Zi că nu voi?

MEFISTO: Trebuie să vrei!

TÎNĂRUL: Uiţi că nu e bine să te joci cu mine astfel. Nul Nu voi.

MEFISTO: Trebuie.

TÎNĂRUL: Mizerabile, canalie! (*Îl atacă pe Mefisto cu bastonul său alb, iar el parează cu sabia, răstoamă mobilele.*)

EMMA (*intră în fugă*): Domnule, te rog! Luci! Ai înnebunit! Nu striga!

MEFISTO: Cum să nu strig, madam?

EMMA: Vă rog! Eu îţi dau, domnule, ceea ce ceri! Sîntem deplin înţeleşi sau nu?

TÎNĂRUL: Da, deplin... Dar...

MEFISTO: În sfîrşit, dacă vrei tu, fie!

(*Tînărul şi Mefisto îşi dau mîna, apoi fiecare scoate batista şi se şterge bine.*)

EMMA (*Tînărului*): Ia-l, domnule, şi ţine-l acolo!

MEFISTO: Ia lasă, dragă, că m-a enervat. Ăsta-i mod de a trata afacerile?

EMMA: Credeam că v-aţi înţeles...

TÎNĂRUL: Chiar aşa. Am plecat. La revedere. Şi te rog să nu întîrzii livrarea şi să mă mai pui pe drumuri.

MEFISTO: Nici o grijă! Salutare!

(*Tînărul iese, Emma se apropie de Mefisto, care este afectat.*)

EMMA: Ştii că mi-a plăcut? Avea aşa... o figură senină. Parcă emana o lumină.

MEFISTO: Trucurile lor ieftine!

EMMA: Şi ce voce melodioasă...

MEFISTO: Păi cum să nu? Ăştia sînt toţi scopiţi.

EMMA: Nu mai spune!

MEFISTO: Păi tu n-ai învăţat la şcoală cum e cu ei? Hai să nu mai vorbim, că m-apucă sila.

EMMA: Acum o să plecăm?

MEFISTO: Ar cam fi timpul.

EMMA: Ştii ceva? Ce-ar fi să-ţi comanzi şi tu un frac alb?

MEFISTO: N-am voie.

EMMA: Păcat! Ţi-ar sta bine.

MEFISTO: Dacă ţi-a plăcut aşa mult de ăla, n-ai decît să te duci după el. Dar să nu mă mai chemi, pe urmă.

EMMA: Am glumit. Mergem?

MEFISTO: Da.

EMMA: Să-mi iau bagajul. Am un cufăraş pregătit pentru călătorii neprevăzute.

MEFISTO: N-o să fie nevoie. Doar nu crezi că o să călătorim cu poştalionul.

EMMA: Zău? Dar cum?

MEFISTO: O să ne grăbim foarte tare.

(*Ies împreună.*)

(*După ieşirea Emmei cu Mefisto, muzica; pe scenă revin balerinii, care încep un număr de music-hall. După mai multe măsuri, fac loc să vină dinspre fundal Mefisto, Emma şi Tînărul în alb. Ei avansează dansînd, Emma îi ţine pe amîndoi de braţ. Fac figuri de dans ca un trio profesionist, pe muzica tot mai rapidă. În final, cei doi o ridică pe Emma, muzica tace şi toţi înţepenesc precum în finalul unui număr de revistă.*

Întuneric.)

IV

(*Acelaşi salon din primele trei părţi, numai că mobila şi decoraţiunile sînt de sfîrşit de secol XX. Charles Bovary, cu o ceaşcă de ceai în mînă, se uită la televizor. Soneria.*)

CHARLES: Intră! E deschis.

EMMA (*intrînd, aruncînd geanta pe jos*): Of! Nu mai suport! Oraşul ăsta o să mă-nnebunească!

CHARLES: Zău?

EMMA: Ce-ţi pasă! Să lucrez şi eu la cinci minute de casă!

CHARLES: Am şi văzut un film pînă ai venit tu.

EMMA: De unde film, la ora asta?

CHARLES: Am lăsat aseară programat să-l înregistreze şi acum l-am văzut.

EMMA: O să mă uit şi eu mai spre seară.

CHARLES: Nu te supăra, dar vreau să trag meciul.

EMMA: Iar meci?

CHARLES: Ce-i rău în asta?

EMMA: Măcar de te-ai pricepe la fotbal!

CHARLES: Eu mă uit pentru spectacolul în sine. Este de mare interes; ca sociologie, vorbesc.

EMMA: Mi-e greaţă de sociologia ta. Citeşti tot felul de prostii, citeşti toate ziarele, vezi toate emisiunile, care de care mai demente, şi nu pricepi nimic.

CHARLES: Ai văzut tu că nu pricep?

EMMA: Văd mereu. Nici măcar atîta lucru nu scrie în studiile alea insipide: că trebuie să-ţi laşi nevasta să vadă şi ea un film.

CHARLES: Nu era nimic de capul lui.

EMMA: Las' că-ţi ştiu eu gusturile.

CHARLES: Poftim. Asta-i caseta. Ai jumătate de oră să-l vezi.

EMMA: Pe sărite? Mersi!

CHARLES: Dacă-ţi spun că nu-i nimic! O poveste vulgară cu un tip care are complexe şi se duce la psihanalist, de fapt la o psihanalistă.

EMMA (*îşi toarnă ceai*): Aşa...

CHARLES: Şi ea îi studiază subconştientul şi ajunge la concluzia că suferă de o psihoză din cauză că, pe cînd era mic, asistase la uciderea lui taică-su de către unchi-su.

EMMA: Cum adică?

CHARLES: Aşa,bine! Şi tipul face investigaţii şi descoperă că într-adevăr taică-su nu-i cel adevărat, care a murit cînd era tînăr, iar cel pe care îl crede tată este de fapt fratele mai tînăr al lui taică-su, care se iubea încă de atunci cu mama lui.

EMMA (*interesată*): Şi?

CHARLES: Şi chestia devine previzibilă: tipul o ia din scurt pe maică-sa, care nu-i mărturiseşte, dar el îşi dă seama de adevăr, aşa că hotărăşte să-i omoare pe amîndoi, ca să scape de obsesie.

EMMA: Care amîndoi?

CHARLES: Pe maică-sa şi pe falsul tată. Dar psihanalista, care se-ndrăgostise de el între timp, vrea să-l oprească.

EMMA: Păi e destul de interesant.

CHARLES: Nu prea. Urmează o cursă cu maşinile: care ajunge primul.

EMMA: Şi cine cîştigă?

CHARLES: Nimeni. Maică-sa are o criză de conştiinţă şi-l omoară pe amantul ei, apoi se sinucide. Ei ajung deodată acolo, dar cînd intră îi găsesc pe ăia morţi.

EMMA: Şi el o ia de nevastă pe psihanalistă?

CHARLES: Nu reiese clar, dar aşa s-ar părea.

EMMA: Cam prost, ai dreptate...

CHARLES: Cînd îţi spun...

EMMA: Şi dacă era bun, la fel procedai.

CHARLES: Te rog , fără procese de intenţie.

EMMA: Eu îţi propun să recunoşti. Nu mă înţelegi.

CHARLES: Ba te înţeleg foarte bine!

EMMA: Ba nu. Ştii ceva? Hai să terminăm circul ăsta şi să divorţăm.

CHARLES: Nu vorbi aiurea!

EMMA: Zău, Charles, n-are nici un rost! Aşa o să fim liberi amîndoi să vedem ce ne place, cînd ne place...

CHARLES: Nu pricep obsesia asta morbidă! E a patruzecea oară cînd mă baţi la cap cu divorţul. Ţi se pare că nu eşti în rîndul lumii dacă n-ai divorţat măcar o dată?

EMMA: Ţie ţi se pare că gîndeşti? Că uitîndu-te toată ziua la filme şi făcînd clasificări şi judecăţi de valoare, după sociologie şi alte popularizări pe care le citeşti de-a valma, eşti un înţelept care descifrează, mă rog, mersul epocii?

CHARLES: Da, mi se pare.

EMMA: Atunci înseamnă că eşti mai nebun decît mine, şi eu cu un om care suferă de asemenea dereglări nu stau. Clar?

CHARLES: În loc să stai, să fii statornică în lumea asta alienată...

EMMA: Ba te rog să laşi frazele astea, învăţate din broşurile tale stupide. Nu vezi că eşti ridicol?

CHARLES: Chiar nu se poate să nu ne certăm?

EMMA: Nu ţi se pare că e singurul motiv pentru care mai sîntem împreună?

CHARLES: Ştii ce... Dacă ai chef să mă terorizezi, eu mă refugiez în baie. Nu ies decît la meci.

EMMA: Nu se poate vorbi cu tine.

CHARLES: Ba da. Însă nu în felul în care vorbeşti tu. (*Iese.*)

EMMA (*nervoasă, dă drumul la film, derulează înainte şi înapoi, plictisită, apoi închide; îşi toarnă ceva într-un pahar. Soneria; ea se duce şi deschide; intră Electricianul, acelaşi cu Ion, Toreadorul şi Mefisto*): Ce doriţi?

ELECTRICIANUL: Sînteţi doamna Bovary?

EMMA: Da. Eu sînt.

ELECTRICIANUL: Aţi reclamat o defecţiune la instalaţia de iluminat?

EMMA: Poate, soţul meu... Nu ştiu...

ELECTRICIANUL (*scotoceşte în servietă*): Dar totul merge bine?

EMMA: Nu ştiu precis. Cred că da.

ELECTRICIANUL: Atunci... (*Scoate brusc din servietă un pistol.*) Nu te mişca! Vorbeşte încet. Unde-i bărbatu-tău?

EMMA: În baie.

HOŢUL: Stai jos! Scoate chestiile alea de pe mîini.

EMMA: Care?

HOŢUL: Nu face pe proasta! Inelele, brăţările.

EMMA (*le pune pe masă*): Ia-le.

HOŢUL: Păi, le iau! (*Le bagă în buzunar.*)

EMMA: Altceva tot n-ai de luat. Doar ceva de băut, dacă vrei.

HOŢUL: Bună idee! Ia toarnă-mi tu, că eu (*ironic*) am mîinile ocupate...

EMMA (*se duce şi umple un pahar*): Poftim! (*I-l aruncă în faţă, apoi îl loveşte şi-l dezarmează, apucă ea pistolul.*) Mîinile sus! Sus! Am făcut şi karate, să ştii! Sînt o femeie modernă! Charles!

HOŢUL: Fie-ţi milă! Muream de foame! Nu mă turna!

EMMA: Charles! Vino repede!

HOŢUL: Lasă-mă să plec...

EMMA: Nu te mişca, mizerabile! (*Strigă.*) Charles!!

CHARLES (*apare, în halat de baie*): Ce-i? A şi început meciul?

EMMA: Acum începe! (*Îl împuşcă pe Charles, apoi îl ţinteşte iar pe Hoţ.*) Ţi-a plăcut? Asasinule!

HOŢUL: Ce-i asta?

EMMA: Nimic! L-ai împuşcat şi apoi te-ai sinucis. O.K.?

HOŢUL: Eu? Tu!

EMMA: Ce zici? Pe pistol se vor găsi amprentele tale.

HOŢUL: Fie-ţi milă, cucoană!

EMMA: Las' că am văzut destule filme! (*Trage şi-l omoară şi pe Hoţ.*) S-a rezolvat! (*Şterge cu o batistă pistolul, îl pune în mîna Hoţului etc., scenă tipică de film poliţist, cînd totul e gata ia telefonul şi formează un număr. Brusc întuneric; imediat, apoi, lumină; acelaşi decor, pe masă fotografia îndoliată a lui Charles, au trecut, se vede, mai multe zile, în fotoliu Emma îşi pileşte unghiile. Se aude soneria, Emma îşi rectifică ţinuta, aranjează cîteva obiecte, apoi deschide, intră un bărbat - acelaşi cu Ion, Toreadorul, Hoţul etc., care-i oferă un mare buchet de flori.*)

BĂRBATUL: Omagiile mele!

EMMA: În frac?! Vai, cîtă eleganţă! Credeam că nu se mai obişnuieşte!

BĂRBATUL: Cum să nu? E un prilej special...

EMMA: Ştiţi... mă gîndeam că n-am făcut o impresie prea bună...

BĂRBATUL: Cum se poate?

EMMA: Ştiţi, anunţul meu... Adevărul e că, deşi am ţinut mult la bietul meu soţ, mă simt foarte singură.

BĂRBATUL: Înţeleg perfect.

EMMA: V-am explicat la telefon... poate să pară ciudat că la scurtă vreme... dar sîntem oameni moderni... şi...

BĂRBATUL: Desigur, la viteza în care trăim totul se justifică. Aveţi toată înţelegerea mea. Şi compasiuneal

EMMA: E atît de greu... Nici nu mai pot dormi... Ce n-am luat?

BĂRBATUL: Ce să luaţi?! Cum ştiţi, desigur, singurul spiţer bun de ceva pe lume e amorul.

EMMA: Cît de romantic!

BĂRBATUL: Ştiu că este dificil să n-ai măcar cu cine să te certi...

EMMA: Exact!

BĂRBATUL: O ceartă absurdă, cu argumente slabe: "Pentru că de aia!" ori "Aşa vreau eu, na!". Am dreptate?

EMMA: Perfect!

BĂRBATUL: Să vii seara de la teatru, să te certi pentru piesă ori să-ţi scoţi partenerul din sărite, fiind mereu de acord cu tot ce spune...

EMMA: Cît de bine ştiţi toate astea!

BĂRBATUL: Să fii gata să ucizi pentru un fleac: de pildă, dacă o femeie poate sau nu să fie toreador... Să vezi balete răsuflate şi să citeşti ştiri de senzaţie împreună cu...

EMMA: Tocmai asta vreau!

BĂRBATUL (*îi ia mîinile*): Să te enervezi pe faptul că bea ceaiul fără să te suspecteze că l-ai otrăvit. Să-ţi vină să fugi în lume cu un ocnaş... Nu?

EMMA: Da! Da! Eşti fermecător.

BĂRBATUL: Am experienţă. Ştiu ce minunat este să te plictiseşti, să vrei să mergi la baluri la care nu vei merge dar să te duci în schimb la teatre de păpuşi ori alte spectacole groteşti, cu regi şi prinţi care se spintecă între ei.

EMMA (*cu capul pe umărul lui*): Spune...

BĂRBATUL: Ştiu cît de bine este să visezi că eşti posedată de diavol şi cît de minunat să crezi, tot datorită celuilalt, că tu nu mai eşti tu. Că intri în pielea lor, sau ei într-a ta.

EMMA: Da, ai dreptate.

BĂRBATUL: Să le strigi: Nu eu sînt... Cum te numeşti?

EMMA: Emma Bovary.

BĂRBATUL: Aşa! Deci să le strigi: nu eu sînt doamna Bovary, ci voi sînteţi doamna Bovary, osîndiţilor! Toate astea numai pentru că de fapt nu eşti singură, nu?

EMMA: Promite-mi că-mi oferi toate aceste bucurii!

BĂRBATUL: Îţi promit! Chiar şi pe aceea de a mă ucide din cînd în cînd. De plictiseală, de ură, de milă, din capriciu!

EMMA (*tulburată rău*): De a te... De a te ucide? Cum aşa?

BĂRBATUL (*sare în picioare*): Aşa. Pur şi simplu! (*Scoate de undeva spada şi i-o oferă, ţinînd-o de lamă, ca ea să apuce mînerul.*) Ia-o!

EMMA: Dar...

BĂRBATUL: De ce nu? Şapte generaţii de prinţi au ucis şapte generaţii de prinţişori! E rîndul tău. Aşa-i la teatru.

EMMA: Cum?

BĂRBATUL: Ca-n viaţă! Nu uita că nu tu eşti doamna Bovary! Ei sînt! Ei! Ceilalţi... Ocnaşii, prinţii, vecinii bolnavi de dinţi şi spectatorii ăia de colo, care or să ne foarfece peste un ceas în faţa unei cești de ceai!

EMMA (*ia spada*): Ce ciudăţenii spui... Şi-mi dai şi spada asta...

BĂRBATUL: E bine să fii înarmată. Cînd ceilalţi toţi sînt, ai nevoie şi tu de ceva tăios...

EMMA: Mda... Să fii înarmat şi lumea agitată s-o învingi luptînd! Parcă am citit asta undeva...

BĂRBATUL: Fii sigură!

EMMA: Nu ţi-e teamă?

BĂRBATUL: Mărturisesc că nu-mi este.

EMMA: Deloc? Nici tu n-ai imaginaţie.

BĂRBATUL: Te ştiu în stare. Dar frica nu se numără printre însuşirile mele.

EMMA: Atunci înseamnă că... Ştii prea multe. Da. Să te văd mai bine...

BĂRBATUL: Priveşte-mă. Chiar nu m-ai recunoscut?

EMMA (*se aruncă de gîtul lui, lăsînd spada să cadă*): Mefisto!

MEFISTO: Eu! Nu m-ai uitat?

EMMA: Pe tine? Cum aş fi putut să te uit! Dar ce proastă am fost că nu te-am recunoscut de la început! Ia s-aud: m-ai minţit sau nu adineauri?

MEFISTO: Nu mint niciodată. Micile dezavantaje ale eternităţii.

EMMA: Deci, tu eşti tot doamna Bovary?

MEFISTO: Evident.

EMMA: Atunci nu mi-e ruşine de nimic.

MEFISTO: De ce să-ţi fie?

EMMA: Păi, c-am ucis, c-am furat... că te-am chemat.

MEFISTO: M-ai chemat! Uite-mă!

EMMA: Dansezi la fel de bine?

MEFISTO: Exact ca totdeauna.

EMMA: Nimic nu s-a schimbat! Ce bine-mi pare! Ştii că eu tot visez mereu baluri? Nici măcar asta nu s-a schimbat. Cred că datorită ţie. Aşa e?

MEFISTO: Nici vorbă, eu n-am nici un amestec.

EMMA: Oricum, mă bucur să te revăd. Ce vom face?

MEFISTO: Păi, totul de la capăt!

EMMA: Zău? Atunci, am nevoie de sabie!

MEFISTO: Ţi-o las. A fost a ta de la început, de cînd eu eram un simplu actor distribuit în rolul prinţului.

EMMA: Ai jucat formidabil toate rolurile alea. Cred că nu te supără complimentele?

MEFISTO: Deloc.

EMMA: Ei bine, am fost impresionată.

MEFISTO: Mulţumesc! (*Îi sărută mîna.*) La revedere, doamnă Bovary! Ai fost şi tu fantastică!

EMMA: Ei, am făcut şi eu cum am crezut că-i mai bine. Mai mult cu fraze adunate de prin cărţi, noi nu prea avem personalitate.

MEFISTO: Hm, e bine să citeşti...

EMMA: Dar mai bine să-ţi vezi de treabă! (*Rîd amîndoi.*)

MEFISTO: Acum chiar plec. Noapte bună!

(*Întuneric şi clipirile stroboscopului, cînd se aprinde lumina Mefisto a dispărut; în schimb, în locul lui, se află în scenă Charles, a cărui fotografie nu mai este pe masă.*)

EMMA: Vrei ceai?

CHARLES: Da, dragă! Avem nevoie amîndoi. Piesa asta a fost o mare aiureală. Tu ai înţeles ceva?

EMMA: Ştiu şi eu... Cred că da.

CHARLES (*bea ceai*): Da... aşa, şi eu pot spune cîte ceva, dar dracii ăia care tot apăreau şi toate uciderile alea... Mai-mai să mă tem să-mi beau ceaiul.

EMMA: Chiar aşa? Te laşi influenţat? (*Rîd amîndoi.*)

CHARLES: Ştii ce nu mi-a plăcut? Titlul!

EMMA: Ca să-ţi spun foarte sincer, eu nici nu mai ştiu cum îi zicea.

CHARLES: Cui? Piesei?

EMMA: Îhî!

CHARLES: Stai să văd exact în program. (*Răsfoieşte.*) Aha! (*Sacadat.*) Doamna Bovary sînt ceilalţi!

EMMA: Ceilalţi?

CHARLES (*ridică din umeri*): Uite-aşa! Ceilalţi!

-ÎNTUNERIC-

COUPÉ

"CARAGIALEOLOGIA" FAȚĂ-N FAȚĂ CU DEMOCRAȚIA

Organizată de Inspectoratul pentru cultură al județului Dolj, Societatea culturală "I.L.Caragiale" și Teatrul Național din Craiova, cea de a XIV-a ediție a "Zilelor Caragiale" de la Craiova (1-3 februarie 1991) n-a scăpat nici ea de improvizațiile și deruta ce caracterizează "perioada de trecere" pe care o parcurge acum întreaga cultură română. Pînă la un punct, nici nu se putea altfel. Scăpată de cenzură, dar gîndită după același tipic ca înainte, manifestarea vrea în primul rînd "să se țină", organizatorii ei fiind dispuși să se felicite de îndată ce, "totuși", a avut loc. De dragul continuității, continuă practic și procedeul "bifării" unei "acțiuni", care poate fi "raportată", măcar în presă și la T.V., atestîndu-se astfel "activismul" cultural al vajnicilor și venerabililor ei animatori. Care a fost, așadar, agenda manifestării?

Prima zi (conform programului tipărit) era dedicată vizionării filmului De ce trag clopotele, Mitică? *și întîlnirii cu realizatorii lui. Moment de real interes, fiind vorba în primul rînd de regizorul Lucian Pintilie, cel căruia i s-a acordat "Diploma de onoare" a Societății "Caragiale", "pentru valorificarea strălucită a operei lui Caragiale pe scenă și pe ecran". Proiecția filmului a avut loc, numai că, din diverse motive, nici unul dintre realizatorii lui n-a putut fi prezent la această întîlnire.*

Dimineața celei de a doua zile, rezervată sesiunii de comunicări, propunea centrarea acestora pe o temă incitantă și generoasă: Caragiale față-n față cu democrația. *Lume puțină, și de o parte și de cealaltă. Iar puținătatea comunicărilor propriu-zise (Petrel Berceanu, Stancu Ilin, Romulus Diaconescu, Valentin Silvestru), fără a fi întotdeauna la obiect (Alexandru Firescu), cît și improvizația prea de tot evidentă a intervențiilor datorate lui Marin Sorescu (noul președinte al Societății "Caragiale"), Mircea Tomuș, Rodica Mandache și Mircea Cornișteanu, n-au avut darul să argumenteze - prin substanțialitatea celor "comunicate" - utilitatea întîlnirii și interesul ei "științific".*

Cel artistic a mai constat din reprogramarea spectacolului O scrisoare pierdută *în regia lui Mircea Cornișteanu, pe care craiovenii îl știu doar de vreo zece ani, și din prezentarea recitalului* Doamnele domnului Caragiale *susținut după-amiază de actrița Rodica Mandache, de la Teatrul "Odeon", la sala Studio T 94.*

Pe lîngă interesul științific și artistic a mai existat probabil și unul "documentar", amintind de "al treilea punct" de pe "ordinea de zi", de vreme ce a existat și a treia zi a manifestării, rezervată întîlnirii cu sătenii din comuna Celaru. N-am avut timp să participăm, dar, după cum am citit în presă, n-avem nici un motiv să ne îndoim că participanții au fost "omeniți" cum se cuvine, cu pîine de țest și ce s-o mai fi găsit prin preajmă, în ambianța "străbătută de curenți culturali reali" a acestor "trei zile pline".

Că, pe lîngă recitalul Rodicăi Mandache, putea fi invitat spectacolul Teatrului Național din Timișoara cu Conu Leonida față cu reacțiunea, *n-a preocupat de astă dată pe nimeni. Că putea fi invitat și spectacolul realizat de Dan Micu la Teatrul din Veszprém, cu* D-ale carnavalului, *dîndu-se astfel un început de deschidere internațională manifestării, iarăși n-a preocupat pe nimeni, fiind mult mai comod să se afirme în schimb, eronat, că deocamdată nu sînt "spectacole cu celebrele piese".*

Să nu poată "ieși" din Caragiale tocmai caragialeologia, aflată și ea "față-n față cu democrația"? ■ *V.P.*

CIVILIZATIA IMAGINII

VISUL UNOR NOPȚI DE VARĂ

foto: mihai cratofil

Un "simultan" cu arhitecții scenografi Paul Bortnovski și Dan Jitianu

MICROPORTRET

Ar fi prezumțios să încerc să definesc, în acest cadru, personalitatea artistică a scenografului Paul Bortnovski. Marea lume a teatrului, incluzîndu-i și pe spectatori, are despre el o imagine compusă din nenumăratele chipuri ale creațiilor sale; pentru unii, numele lui evocă aburul de poezie al lanului de grîu din Livada cu vișini, pentru alții, sugestia sfîrșitului de lume din Regele moare ori amenințătoarea geometrie din Danton. De vreme ce toate acestea, plus multe altele, oricum nu se pot însuma, ies din încurcătură trecînd-o în seama colegului și "urmașului" său, Dan Jitianu. Pentru răspuns, acord doar cele cîteva minute cît îl așteptăm împreună pe autorul proiectului despre care urmează să discutăm în trei: încearcă, te rog, să-l prinzi din cîteva trăsături.

Interlocutorului meu i se aburesc ochelarii, se ridică de pe scaun, se învîrte prin hol, pare stînjenit, dar nu mă refuză.

-Așa, abrupt... O poezie a spațiului pe care n-am simțit-o la nimeni. Un artist al gestului. Sensibilitatea în stare pură. Dublată de un autocontrol nemilos, care vine din pregătirea profesională extrem de solidă. Orizont intelectual vast, înscriind teatrul în contextul cultural. Interes marcat... chiar predilecție, pentru zonele de graniță ale artelor. Nobila gratuitate a nenumărate preocupări colaterale. De aici, ușurința de a face conexiuni, trimiteri către diversele domenii ale cunoașterii, asimilate, filtrate, reformulate. Darul de a fi à l'aise, niciodată crispat, în fața noului. Un artist renascentist. Dacă ar trebui să leg printr-o acoladă toate lucrările pe care și-a pus semnătura, aș da acesteia denumirea rafinament. Dar omul... pe el să nu-mi ceri să ți-l închid într-o frază...

Nu-i cer. Ce nu se poate, nu se poate. "Blocajul emoțional" se dezleagă, din fericire, prin sosirea protagonistului. Cu politețea lui destinsă, englezească, încălzită de un farmec inimitabil, combinație de subtilitate și candoare, își expune gîndurile cu modestia și prospețimea tinerească ale unui debutant.

În antract, în foaierul sălii "Toma Caragiu" a Teatrului "Bulandra" e întotdeauna aglomerație; primăvara și toamna, spectatorii ieșiți la o țigară și la o conversație mondenă evadează în stradă și sorb o gură de aer proaspăt dinspre frunzișul Grădinii Icoanei. În iarna trecută, ei și-au găsit consolare pentru micile neplăceri ale lipsei de confort contemplînd schițele și fotografiile expuse pe pereții holului; în liniile și proporțiile planurilor se lăsa descifrată o făgăduială îndrăzneață și generoasă. "Proiectul de modernizare" înfățișat - autor: arhitectul scenograf Paul Bortnovski - reprezintă, în fapt, certificatul de maturitate al unui complex experiment arhitectural-scenografic desfășurat vreme de 25 de ani, astăzi în prag de finalizare sub forma unui teatru modern, funcțional, pentru care nu avem în țară termen de comparație.

Dacă admitem că viața unui lăcaș de cultură poate avea, în anumite împrejurări, valoarea unui concentrat de istorie, vom citi biografia acestuia ca pe o pagină neobișnuit de densă. Interesul ei nu rezidă în evocarea nostalgică, ci în recapitularea seacă a etapelor înfăptuirii unei idei de către un grup de artiști avînd vocația înnoirii, dar și încăpățînarea necesară pentru a nu-și abandona scopul.

Construită pentru a servi drept sală de festivități unuia dintre cele mai aristocratice licee bucureștene, Școala Centrală de Fete, clădirea a cunoscut, la cîțiva ani după război, decăderea la condiția de cinematograf de cartier; neinspirata denumire conjuncturală dată acestuia ("Filimon Sîrbu") s-a păstrat pe frontispiciu multă vreme după ce elevele de la internat încetaseră să se furișeze seara lîngă ușa de legătură, pentru totdeauna zăvorîtă, spre a asculta "sonorul" filmelor, încercînd concomitent să-și imagineze aventuroasele iubiri ale eroilor de pe ecran. Învestită directoare a trupei ce-i poartă azi numele, legendara doamnă Bulandra, doritoare să extindă activitatea scenică la măsura propriei ei energii, cere și obține această a doua sală, pe atunci în patrimoniul organizației de tineret (UTM). Deși prea puțin confortabilă atît pentru creatori cît și pentru public, fără anexe, cu o scenă destul de ingrată, această sală modestă își cucerește repede un rang privilegiat în ierarhia preferințelor spectatorilor. Înnobilată de valoarea montărilor care începeau să definească profilul unuia dintre cele mai valoroase teatre bucureștene (cine poate uita suflul înviorător al Omului care aduce ploaia?), ea își află șansa în însuși faptul de a aparține acelei instituții teatrale în care se constituie și se dezvoltă, sub directoratul lui Liviu Ciulei, nucleul românesc de gîndire scenografică modernă (Liviu Ciulei, Paul Bortnovski, Ion Oroveanu). Printre principalele probleme teoretice și practice pe care acest nucleu și le pune este modelarea spațiului de joc, în funcție de diversitatea tematic-stilistică a operelor dramaturgice coexistînd în repertoriul, firesc eclectic, al oricărei scene contemporane. În această perspectivă, ceea ce era handicap se transformă în fertilă sursă de experiment.

Primul pas, părînd poate accidental, dar avînd importanța unei deschideri de drum și funcția clară de test, datează din stagiunea 1965-1966: spectacolele Cazul Oppenheimer și Nu sînt Turnul Eiffel se joacă pe o mare platformă transversală azvîrlită peste scaunele primei treimi a sălii, în schimb o parte dintre spectatori luînd loc pe vechea scenă-cutie, realizîndu-se astfel ceea ce s-ar numi o "scenă-sandviș". O aventură încă neîncercată în teatrul românesc. Se montează două pasarele de lumini, ștangi cu reflectoare - dispozitivele de iluminare făcînd parte integrantă din scenografia acestor montări. Reacția spectatorilor - care văd nu numai spectacolul, ci se văd și unii pe alții - este atît de încurajatoare încît în 1972 se întreprinde transformarea decisivă. Proiectul va fi inițiat și condus de Liviu Ciulei și realizat în colaborare cu arhitecții Dan Jitianu și Nae Nicolescu, șeful compartimentului de producție. Profitîndu-se de relativa largheță financiară manifestată cu ocazia lansării unor piese originale, cheltuielile (o sumă, în fond, destul de modestă: circa patru sute de mii de lei) sînt incluse în devizul montării Puterea și Adevărul. Oficialitatea "închide ochii", astfel că lucrările se realizează într-un tempo rapid, peste vară. Deschiderea stagiunii reprezintă un eveniment a cărui importanță pentru spectacologia românească avea să fie evaluată abia retrospectiv. Deocamdată, spectatorii, plăcut surprinși și viu interesați, sînt primiți într-o sală cu scenă deschisă - singura din București -, cu variante de plasare a spectatorilor pe una, două, trei sau patru laturi, o amenajare care dădea, din prudență, și posibilitatea de a reveni la vechea configurație a sălii. Urmărindu-se în continuare în mod special caracterul modelabil al dispozitivului, variantele vor fi exploatate într-un șir de montări cu mare miză artistică: Elisabeta I, Azilul de noapte, Furtuna, Tartuffe-Cabala bigoților, Barbul Văcărescul, vînzătorul țării, Hamlet, Dimineața pierdută... Dincolo de succesul fiecăreia în parte, se poate de- acum vorbi despre o sală cu personalitate definită și cu o atmosferă proprie, propunînd un nou tip de comunicare cu publicul. Răspund mai ales spectatorii tineri, care frecventează asiduu și școala spectacolelor de muzică și poezie susținute de Florian Pittiș, modalitate de dialog inspirată și influențată de însuși spațiul ce-o găzduiește.

Pentru concisa recapitulare de mai sus și pentru o punere în temă privind decizia de a se trece la modernizarea radicală a acestui prestigios loc teatral, apelez la scenograful DAN JITIANU. Venit în Teatrul "Bulandra" la începutul anilor șaizeci, pentru a ucenici pe lîngă "cei de la care puteam într-adevăr să învăț meserie", el este astăzi, la rîndul lui, profesor de scenografie și cel mai autorizat "purtător de cuvînt" al instituției în materie de proiecte arhitectural-scenografice. Viața, mare producătoare de situații livrești, se amuză să-l plaseze în postură de comanditar față de fostul său magistru. Dar ce pot spune formulele administrative privind raporturile dintre "proiectant" și "beneficiar", într-un caz ca acesta? Deși nu mai apare de mult pe "statul de funcțiuni" de la "Bulandra", Paul Bortnovski aparține cu trup și suflet acelei echipe; viziunea sa asupra viitorului edificiu este a unui om "dinăuntru".

Dan Jitianu expune detașat limitele și disfuncțiile unei improvizații care "și-a trăit traiul":

-Chiar dacă nu i-am epuizat de fiecare dată valențele, fiindcă trebuia să mai și menajăm efortul mașiniștilor, în linii mari această scenă nu ne mai oferă baza materială pentru soluții noi, adecvate spectacolelor care se fac azi. Lăsînd deoparte uzura morală și fizică a utilării, posibilitățile sînt sever limitate de faptul că nu are nici pod, nici subsol care să permită introducerea și manevrarea unor părți de decor gata montate. Aceasta s-a răsfrînt chiar și asupra unor compoziții scenografice organizate pe orizontală: în Azilul de noapte, pentru amenajarea spațiilor alveolare care să dea senzația de adîncime, a fost nevoie de supraînălțarea platformei; ce să mai spun despre Merlin, recenta noastră premieră? Imposibilitatea de a manevra de la pod omul uriaș obligat să zacă nemișcat tot timpul reprezentației compromite în bună măsură metafora plastică imaginată de Romulus Feneș. În al doilea rînd, spațiile de depozitare sînt insuficiente și improprii, nelegate de clădire prin accese acoperite; fie ploaie, fie vifomiță, decorurile sînt cărate din magherniță unde stau, prin curte, apoi ușile se deschid larg și frigul pătrunde în sală. Orga de lumini, cabina de sonorizare sînt defectuos plasate. Personalul tehnic nu are un loc al lui. Sală de repetiții nu există. Actorii se îmbracă de-a valma, în trei cabinuțe pro-mis-cu-e (transcrierea fonetică a exclamației stupefiate

emise de ministrul culturii, în timpul vizitei prilejuite de discutarea proiectului!). Cît priveşte publicul, toată lumea vede şi ştie: în foaier e înghesuială, curent, fum, nu e loc destul nici pentru garderobă, nici pentru bufet, şi cu atît mai puţin pentru a compune acel climat spiritual favorabil receptării actului teatral. Cu acestea am enumerat cerinţele pe care proiectul urmează să le satisfacă, pentru a aduce instrumentul la nivelul aşteptării pe care el însuşi a creat-o. Dacă oferta autorului surclasează "tema" enunţată, aceasta se datorează faptului că ideea a încolţit în mintea lui cu mulţi ani în urmă, s-a hrănit din observaţii acumulate, din experienţe concrete, din compararea soluţiilor apărute în lume.

În camera de lucru a scenografului PAUL BORTNOVSKI, dezordinea artistică izbuteşte uimitor să coexiste cu o riguroasă ordine logică. Pe o planşetă uriaşă, ocupînd o bună parte din încăpere, e loc şi pentru planuri, şi pentru machetă, şi pentru o mulţime de cărţi şi de albume, ba chiar şi pentru pisica cenuşie, care se prelinge printre obiecte ca o plăsmuire de fum, fără să le atingă.

- Care este ideea centrală a proiectului dumneavoastră?

- A oferi un instrument suplu, cu posibilităţi de transformare rapidă, uzînd de mijloace elementare. Tot ce poate fi mai străin unui monstru tehnic - excluzînd, adică, atît maşinării greoaie cît şi tehnicisme sofisticate. E un studiu început demult, acum vreo treizeci de ani - o primă expunere a principiilor, pe plan internaţional, am făcut-o încă în '73 , la Avignon - şi care s-a dezvoltat în timp.

Proiectul prevede: crearea unui platou de scenă omogen, pe întreaga suprafaţă destinată spectacolului. Pe acest platou vor putea evolua, în diferite configuraţii, gradenele destinate publicului, ca şi elementele scenografice ale fiecărui spectacol. Extraordinarul dispozitiv Ciulei, care constituie principala formă de expresie a acestei săli, va putea fi reprodus integral în orice moment, va putea evolua în timp, lăsînd loc nelimitat invenţiei. Crearea unei subscene (subsol tehnic), folosind actualul subsol, chiuretat de structurile şi funcţiile existente, destinată asigurării în orice punct al platoului a unor accese pentru actori, ca şi instalării unor echipamente mecanice uşoare, mobile, cerute de fiecare spectacol. Fiind realizată din elemente modulate şi sprijinită pe o structură metalică, suprafaţa platoului va permite crearea de denivelări, ce se obţin cu ajutorul unui mecanism mobil care poate circula pe roţi în diferitele puncte ale subscenei. Este prevăzut un singur element de mecanizare cu amplasament fix: un mare lift-trapă, situat în fundul scenei, care va putea aduce elemente de decor şi genera efecte scenice. Un pod tehnic, cu pasarele, este prevăzut deasupra platoului, dotat cu dispozitive de suspendare, de montare a surselor de lumină etc.

Scena şi sala alcătuiesc un "miez" care va fi "îmbrăcat", atît la parter cît şi la etajul ce se va construi, în spaţii cu o pluralitate de utilizări: foaiere, contribuind la crearea climatului necesar receptării actului teatral şi care sînt destinate a deveni spaţii pentru expoziţii de artă; un sistem de circulaţie în jurul sălii, îngăduind accese laterale pe platoul de joc atît pentru spectatori cît şi pentru actori; alte funcţii - un loc pentru expunerea şi difuzarea cărţilor şi publicaţiilor de artă teatrală, un generos spaţiu pentru bufet, fumoar; în plus, la nivelul parterului, cu deschidere spre exterior, va funcţiona un café, astfel încît în teatru şi în preajma lui, la orice oră a zilei, va pulsa viaţa. Periodica înnoire a exponatelor de artă plastică face inutilă decorarea fixă, dată "pentru totdeauna", a foaierelor; în acord cu spiritul teatrului însuşi, atît actul artistic cît şi suportul material ce-l exprimă, precum şi mediul în care trăieşte, se aşază sub semnul fluenţei, al permanentei primeniri. Încă o precizare privind foaierele: ele nu trebuie nici să izoleze interiorul, ca pe un mausoleu, nici să-l expună indiscret, ca într-o vitrină, ci să fie un spaţiu de comunicare cu exteriorul, îngăduind celor ce-şi poartă paşii pe acolo să aibă destulă lumină pentru a contempla operele de artă şi să se poată relaxa lăsînd în cîteva puncte privirea să rătăcească în peisajul odihnitor al grădinilor din jur...

- Al grădinilor, spuneţi? Din ce unghi să privesc macheta? Parcă nu recunosc toate reperele zonei...

- Aici apare o surpriză. Zona imediat înconjurătoare suportă ea însăşi anumite transformări. Zidul împrejmuitor şi penibila construcţie-anexă dispar, deschizînd perspectiva către clădirea pînă acum aproape ascunsă a Şcolii Centrale de Fete, monument arhitectonic de însemnătate naţională. Această "deschidere" va fi amenajată peisagistic, creîndu-se un spaţiu de expunere în aer liber. Edificiul teatrului, înălţat, cum spuneam, cu un etaj, şi cel al şcolii nu vor sta alături într-o vecinătate indiferentă, ci vor trebui să intre în dialog. Modelarea volumelor şi expresia plastică a faţadei reprezintă în sine obiectul unui studiu pasionant, amorsat deja, şi care va continua în cursul proiectării, pentru găsirea optimei soluţii. E o problemă foarte gingaşă, de a stabili relaţia între stilul şcolii construite de Ion Mincu şi clădirea modernă, austeră, la care aspir. Teatrul şi şcoala urmează să se pună reciproc în valoare prin contrast.

- Ieşind, astfel, din perimetrul care vă aparţinea de drept, aţi "atacat" şi probleme care ţin de alte competenţe. Cum a fost primită iniţiativa dumneavoastră?

- Cu o disponibilitate şi un interes în care văd esenţiala schimbare de atitudine a autorităţii de stat faţă de cultură. Slavă Domnului, a dispărut acea reacţie de respingere, viscerală, a foştilor funcţionari faţă de orice intenţie înnoitoare; fireasca premisă de bunăvoinţă este hotărîtoare pentru mobilizarea, apoi, a mijloacelor materiale. Nu numai că Ministerul Culturii ne-a încurajat în finalizarea proiectului; nu numai că direcţiunea Şcolii Centrale, respectiv Ministerul Învăţămîntului, se declară de acord, ba chiar ne pun la dispoziţie o bucată de teren în curtea laterală, pentru construirea importantului volum al anexelor (magazii de decoruri, cabine pentru actori, sală de repetiţii etc.); dar ideea a fost îmbrăţişată cu entuziasm de conducerea Primăriei Capitalei, care ne-a comandat extinderea studiului şi dincolo de vecinătăţile imediate, oferindu-ne o perspectivă neaşteptat de generoasă. Edificiului teatral i se recunoaşte astfel funcţia de centru de iradiere culturală asupra unei întregi zone; prin sistematizarea circulaţiei pe strada Calderon şi prin rezolvarea problemei parcajelor, se încheagă un spaţiu de civilizaţie privilegiat, respirînd prin cele trei parcuri din imediata apropiere - Grădina Icoanei, Grădina Ioanid şi cea a Casei Universitarilor, care fac şi ele, implicit, obiectul acestui studiu de amenajare urbană şi peisagistică, în conexiune cu proiectul teatrului. Astfel puse problemele, avem dreptul să visăm la orice: prelungirea evenimentului teatral prin "incursiuni" în Grădina Icoanei. E loc pentru foarte multe idei care să atragă lume în aria noastră de influenţă, "mobilînd" artistic pentru cartier orele zilei şi ale serii...

- N-aş vrea să distrug mirajul printr-o întrebare prozaică, totuşi mi-ar plăcea să pot comunica cititorilor cînd va deveni realitate acest vis al unor nopţi de vară...

- N-avem deloc de gînd să pierdem vremea. Sîntem realişti, ştim foarte bine că totul se scumpeşte pe zi ce trece. În vară, ceea ce se cheamă STE (studiu tehnico-economic) va fi încheiat; vom face o expoziţie şi vom iniţia campania de propagandă pentru sponsorizare. Imediat vor începe lucrările, dinspre exterior, păstrînd într-o primă etapă sala în funcţiune. În etapa următoare, teatrul va fi desigur închis - sperăm, nu mai mult de o stagiune, dacă lucrările vor fi organizate "nemţeşte". Dacă voi avea şansa să văd toate acestea realizate, cred că vom dispune de un instrument adecvat aspiraţiilor actuale ale teatrului experimental.

- Mi se pare firesc să mă înscriu de pe acum, cu prioritate, pe agenda dumneavoastră, pentru o discuţie de lucru asupra scenografiei pe care o veţi realiza la spectacolul inaugural al noului teatru...

ILEANA POPOVICI

Să fie o coincidență? Decorul, dintre toate, cel mai drag inimii autorului - Inima mea e pe înălțimi de William Saroyan - este totodată pentru Dan Jitianu acel reper al memoriei afective care marchează opțiunea lui definitivă pentru Teatrul "Bulandra"

COREGRAFIA CA INOVARE PERPETUĂ

POSIBILE PROIECȚII. Opera Română, Compania Contemp; Coregrafia: Adina Cezar; premiera: 2 martie 1991

ansul contemporan, autodefinit și redefinit în valuri succesive și scurte, a ajuns în zilele noastre să-și facă din propriile căutări un statut. Termenul fundamental al coregrafiei nu mai este a afirma, ci a propune, interesul se îndreaptă nu spre a găsi, ci spre a căuta. În vîrtejul înlocuirilor neîncetate ale unei prejudecăți culturale cu alta, coregraful renunță să mai compună cu elemente catalogate, înseriate și însușite de toți dansatorii cu școală. El este un personaj al lumii cotidiene, mereu la pîndă, vînînd poziții, racursiuri, unghiuri, situații în spațiu, și inventînd din viața semenilor săi propriul său limbaj.

Trupa aflată sub conducerea Adinei Cezar și-a făcut un debut convingător în stagiunea curentă. Limbajul ei este coerent, puternic și distinct. Nu în sensul descifrării de către spectator a fiecărui cuvînt pe care coregrafia își sprijină mișcările, ci în sensul existenței, în ansamblul audio-vizual, a unei structuri care selectează din memoria spectatorului o anume experiență personală, făcînd astfel imaginile intim inteligibile.

Dar mai bine să vedem în ce fel proiecțiile devin posibile în spectacolul companiei "Contemp", ce argumente avem pentru afirmațiile de mai sus.

În prima lucrare a spectacolului, **Adagio** *(muzica: Tommaso Albinoni, coregrafia: Sergiu Anghel), tema este rezolvată cu un simț acut al logicii emoției. Există o tensiune în muzica lui Albinoni, dincolo de lirism. Tocmai această tensiune presimțită a fost transpusă în plastica mișcărilor. Grupul - într-un echilibru aparent stabil - desfăcîndu-se, fiecare personaj tatonează direcții într-o pulsație dramatică încărcată de neliniște. Personajul central, bărbatul, în încercarea de a evada pe verticală, este mereu tras înapoi, cînd de prezența celor două imagini obsesive ale existenței sale, cînd de încercarea lor de a se îndepărta. Mișcările frînte, alternînd cu pauze în poziții de mare efort, întrețin senzația unei descătușări iminente, care nu se produce însă. Energia potențială acumulată astfel justifică levitația din final, surprinzătoare prin contrastul plastic cu ansamblul de pînă atunci, dar - iată - firească.*

A preciza subiectul coregrafic al lucrării **Imagini** *(muzica: Gismonti; coregrafia: Dorit Shimron) înseamnă, într-un fel, a începe comentariul și, în același timp, a-l sfîrși. Căci ce se poate comenta pe tema relației dintre bărbat și femeie? Ideea a fost transpusă într-un parteneriat în care liderul nu poate supraviețui fără cel condus. Băiatul conduce fata - care îl are aproape tot timpul ca punct de sprijin - mereu în limita posibilităților dinamic logice. Fata interpretează aproape patetic, supralicitînd impulsul primit. Se creează astfel o tensiune puternică, acutizată de momentele de evaziune ale fetei, care îl dezechilibrează pe băiat. Dezvoltarea coregrafiei în canon, cu mici diferențe de poziție ale capului și membrelor, transformă cele trei perechi în acea mulțime reprezentativă pe care detaliile de interpretare o fac verosimilă, înlesnind astfel mesajului să treacă rampa ușor și cu putere.*

Posibile proiecții *(muzica: W.A.Mozart, coregrafia: Adina Cezar) propune un Mozart inedit, surprinzător în condiția sa umană. Rigoarea în descrierea sentimentelor creează "distanțarea brechtiană" care face ca expunerea să fie primită de spectator cu luciditate și apoi evaluată. Coregrafia, construită echilibrat între dramatismul mișcării și logica narațiunii, descompune personajul fără implicații sentimentale, la modul impersonal. Este o atitudine de tip manierist, "igienizantă", la care spectatorul poate sau nu adera, dar care impresionează prin precizia construcției.*

Dintr-una într-alta *(muzica: un colaj de jazz, coregrafia: Adina Cezar) construiește pe alternanța genurilor muzicale, în profunzimea unui raport dramatic* **pris à la legère**, *între seriozitatea seacă și nepăsarea fertilă. Dezvăluirea ironică a mecanismelor imaginii publicitare consacrate, alături de improvizația lejeră pe o temă de jazz, ar fi făcut să se rămînă la suprafața distrugerii unei prejudecăți, dar pauzele dramatice ale aparentei improvizații și momentul solistic al fetei dau conținut emoțional contrastului formal.*

În lucrarea **Aripi** *(muzica: J.S.Bach, coregrafia: Adina Cezar) coregrafia este construită pe corpul dansatorului în costum. Volumul mătăsii albe, mereu în mișcare, continuă impresia de ușurință pe care o dă partitura. În contrapunct cu această intervine o fractură dramatică exprimînd conflictul real dintre aparența ușurinței și efortul interior prin care această aparență se menține. Lupta succesivă între corp și costum umple prin intensitatea conflictului micul hiatus provocat de surpriza fracturii.*

Periplu sentimental *(muzica: folclor spaniol, coregrafia: Adina Cezar) este o descriere pasionată a incandescenței iberice. Opozițiile care construiesc conflictul decurg din tipurile de mișcare: grupul băieților, cu multe elemente de actorie, femeia, evocînd în mișcări esențializate dansul și agresivitatea fetelor, fetele dialogînd prin elemente stilizate din dansul popular. Peste zbuciumul pasiunii, finalul descoperă în orizontul îndepărtat dimensiunea obsedantă - Spania catolică.*

Trupa, aflată la început de drum, dovedește un profesionalism de ținută și este un merit în plus al coregrafei acela de a fi folosit constructiv diferențele de experiență și de școală dintre dansatori, între care cea mai expresivă și prezentă scenic este Liliana Iorgulescu.

Această privire sumară asupra spectacolului dovedește că premiera de față are toate atuurile pentru a deveni un eveniment în configurația actuală a dansului românesc.

MIHAELA SĂSĂRMAN

HÎȚ, EVERYBODY SAU DESPRE ANTREN

Ne e cunoscută de la începutul vieții noastre de dragi telespectatori imaginea solistului care își ridică palmele deasupra capului, le izbește ritmic și ordonă publicului "acum, cu toții!". Spectatorii se supun, mai întîi stînjeniți, "haideți, curaj, mai cu suflet, așa, foarte bine", orchestra ține hangul, încurajați de idolul cu microfon, șefi și subalterni, gospodine și pensionari, copii și ofițeri în civil, dame bune și onorabile, cei de la bloc și cei de la case își izbesc palmele cu sîrg sporit, flash-uri prin sală ni-i arată cît de bucuroși sînt că participă la spectacol, contribuie cu voie-bună dansînd pe loc în fotoliu, tălpile bat podeaua, capete se mișcă sacadat ca și cum ar aproba îndelung, apoi, la un semn, se potolesc, vine strofa a doua în timpul căreia tot trupul stă pregătit pentru refren, "un-doi-trei șiii...!" - partea lor, deja învățată. Antrenul crește, lălăie și afonii, cu cît e melodia mai simplă succesul e mai mare, păcat că nu-s strofe multe, solistul trimite bezele, cîteodată în loc de "mulțumesc" zice "vă iubesc", ceea ce înțelește pînă la băsici aplauzele, din sală sar pe scenă persoane cu buchete, pupături, efuziuni, mai nou se fluieră și se chiuie, ce mai, momente de neuitat.

Acuma, mai sînt unii, e drept nu cei mai mulți, care au prins aversiune de aplauze ritmice și aclamații frenetice, suspicioși la "antrenori", comenzi și refrene nearticulate. Ecranul lor e impermeabil la atmosfera contagioasă, nivelatoare de emoții fără osteneală a minții - dragi telespectatori (apoi draghi ștetili) și ei, dar suspecți de elitism, precis citesc o anumită parte a presei, văd și în divertismente diversiuni și ascultă în continuare posturi străine, de vînduți ce sînt.

Pe cînd amatorul de varietăți care-și cumpără biletul vrea pe banii lui să participe activ, să aibă surprize (actorul să danseze, cîntărețul să recite și rapsodul popular să facă scamatorii). Vrea, ca semn de libertate, dansatoare îmbrăcate sumar. Bancurile trebuie să corespundă acum altor așteptări ale grupului omogenizat prin aplauze - deci devin variante ale schemelor vechi, cu nume și aluzii la zi, la ieri, la sex și dolari, șuncă rimează cu "la muncă", primăvară cu privată-afară, iar emblematicul salam cu soia devine motiv obsesional al hazului de necaz specific național.

Elitistului de dincolo de ecran nu-i vine să rîdă, păi da, el nu rîde decît la Divertis (care, ca în Urmuz, era "compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește azi cu mare greutate. Înainte vreme creștea și în Grădina Botanică..."; dar "făcu mai multă vreme politică și reuși astfel să fie numit ventilator de stat"); și, mai rîde; eventual, cînd citește "Cațavencu" ("ascuțit bine la ambele capete și încovoiat ca un arc").

El nu mai are încă o dată răbdare la peiteaua "Dallas" și sare și serialele-melodrame bazate pe scheme cu logică redusă, care țin cont că seara populația e obosită deci e nevoie de lucruri lesne de asimilat.

"Democratismul de stil" tinde să devină caracteristica întregului program TV, de fapt un pseudodemocratism care la formele kitsch- ului fiindcă își propune să se plieze pe gustul comun existent, oferindu-i cele mai lesnicioase posibilități de implicare și receptare, amestecînd informația cu interpretarea tendențioasă și cauza cu efectul, afectul și infectul.

Ilustrativă în acest sens e "Viața parlamentară", cu soliștii ei. Interpelările ce afectează grija pentru neam în detrimentul individului conțin mai toate, între strofa întîi și a doua, îndemnuri la reluarea colectivă a refrenelor nemuritoare cu țapul ispășitor, cu capra vecinului, cu caii care nu mor cînd vor cîinii, cu alte animale domestice - conținînd pe sentimente general umane ca virila dorință de dominare, feminina nevoie de ocrotire, pofta de senzațional și superstiția că dacă ești speriat îți piere sughițul de foame.

Se apasă des pe butonul naționalismului agresiv, pe clapele grave - martiri, orfani, bătrîni, handicapați (din cu totul alte rațiuni decît grija pentru aceste categorii năpăstuite), se nostalgizează ca-n romanțe, alternativ cu numărul "jos masca" sau "îmi dau și iau înapoi demisia", se bate tot pe loc (dacă nu se dă foc) să răsară o opoziție decorativă, tunsă și legitimă.

Iar publicul iubitor de șlagăre și îngînări, fără alternativă clară, își lasă speculate sentimentele - frica, mila, indignările, bovarismele -, plătind cu această monedă convertibilă și ușor manipulabilă bunul de consum numit televiziune.

ADRIANA BITTEL

P.S. În ajunul zilei de 8 Martie ne-au fost prezentate femeile care fac figurație în Parlament. Alesele națiunii pentru corp- ansamblu și-au debitat replicile, texte-kitsch în majoritate, integrate vechii tradiții a varietăților naționale, cu o lipsă de idei și fantezie competitivă cu discursurile alcătuite pentru cabinetul 2. Să fie aceasta, la noi, o condiție pentru a ajunge "eminent om politic"?

DECUPAJE

■ **Un critic teatral care se impune.** Apărut de numai cîţiva ani pe "scena" criticii noastre teatrale, unde se practică destul de anemic gimnastica de înviorare, Victor SCORADEŢ este recomandat de cîteva atuuri: o cunoaştere profundă a teatrului de expresie germană, un mod de elaborare deloc tern a cronicii spectacolului teatral, un spirit critic în curs de afirmare. Primele sale articole sau eseuri din Caietele Naţionalului bucureştean sau din "Steaua" lăsau să se întrevadă aceste semne. Acum Victor Scoradeţ este titularul cronicii teatrale în "Contemporanul", revistă care, poate şi din această cauză, a început să acorde un spaţiu publicistic tot mai vizibil problemelor teatrului.

■ **"Răceala " lui Marin SORESCU.** O impresie de perplexitate, dublată de mîhnire sau bucurie (după caz), a lăsat incidentul de la Uniunea Scriitorilor, cînd poetul şi dramaturgul Marin Sorescu a luat decizia să demisioneze din funcţia de redactor-şef al revistei "Ramuri" (una dintre cele mai interesante reviste de cultură în anii din urmă), dar şi din calitatea de membru al US. Sorescu, dramaturgul de incontestabilă valoare, care a prilejuit scenei teatrale marile satisfacţii intitulate Iona (regia - Andrei Şerban), Matca (regia - Dinu Cernescu), Răceala, A treia teapă şi altele, încredinţează ziarului "Adevărul" publicarea scrisorii sale de demisie (marţi, 5 martie 1991). Referitor la acest incident, motivat de Sorescu prin rezistenţa sa la presiuni în legătură cu politizarea cerută revistei "Ramuri", s-au scris mai multe articole. Lăsîndu-le deoparte pe acelea în care colcăie "daraveri de clopotniţă" (cum numea Caragiale genul acesta de "afaceri"), remarcăm intervenţiile scrise ale lui Bedros Horasangian ("22", nr. 9 din 8 martie 1991), pentru spiritul corector faţă de "răceala" lui Sorescu în privinţa US, şi ale lui Cristian Tudor Popescu ("Adevărul"/ 5 martie 1991) care, cu o impetuozitate provocînd adesea forţarea sau denaturarea contextelor, relevă, totuşi, deficienţe "strategice" ale "tranziţiei" de la literatură la politic.

■ **"Sexul e-n toate, e-n cele ce sînt şi-n cele ce mîine vor rîde la soare".** Acesta e frontispiciul - pe locul căruia cîndva străjuia inchizitorial lozinca "Proletari..." - sub care apare nr. 2/1991 al revistei de cultură "Amfiteatru". Abordarea temei - "Sexul" - va dezamăgi strașnic pe amatorii de porcării. "Amfiteatru" reconsideră un teritoriu interzis pînă acum culturii române, şi o face, foarte interesant, propunînd articole şi eseuri despre plastică (Călin Dan), religie (Dan Ciachir), dans (Liana Tugearu), film (Irina Coroiu). Păcat că nu a fost invitat şi Paul Everac să scrie un eseu despre eros şi teatru! Ce e regretabil însă e că tema în teatru lipseşte. Ea este oricum subiectul unei discuţii la care participă Denisa Comănescu, Ioan Groşan, Doina Uricariu, Adrian Costea şi Marius Bucur, dar şi al unui impresionant eseu al lui Radu Enescu ("Erosul şi tehnica"). Articolul de pe prima pagină ("Cultura cu poale") al lui Radu Călin Cristea pune în ecuaţie, cu umor şi ironie, elemente ale atitudinii oficiale comuniste faţă de problemă, refuzînd net asaltul pornografiei scîrbavnice.

■ **Casa de mode "Everac".** Domnul Paul Everac, binecunoscut teatrelor de amatori şi profesioniste, dar şi altor teatre de operaţiuni, îşi face reclamă în ziarul "Libertatea" (6 martie 1991)! Dramaturgul Paul Everac se pare că a deschis o casă de mode sau cam aşa ceva. Regretă faptul că un critic precum Nicolae Manolescu a dat jos toga purtată de Maiorescu şi Vianu pentru a se "drapa" în blugi şi adidaşi. Noi nu-l ştiam de "Arbiter" în chestii de eleganţă, ba dimpotrivă, dar să-l mai caute şi prin buzunarele critice pe N.M. pe motiv că n-a scris sau n-a mai scris despre Barbu, Ungheanu, Dan Zamfirescu, Radu Theodoru, asta, ca să zicem aşa, nu e nimic în comparaţie cu pretenţia ca N.M. să-l bage în seamă ca dramaturg. Să-şi fi lăsat N.M. toga? S-ar putea să şi-o fi abandonat la ieşirea de la vreunul din zecile de teatre care i-au jucat zecile de piese d-lui Everac în ultimii zeci de ani! Luaţi-o şi dvs. ca o presupunere, dragi cititori!

■ **Teatrul şi revistele de cultură.** În marea aceasta de publicaţii unde se înoată în toate sensurile, apariţia articolelor despre teatru e ca o insulă. Aici se mai pot găsi Penelope care aşteaptă fidèle întoarcerea contingentului "Ulise", a celor, deci, care scriu despre teatru. Unele reviste, precum "România literară", "Familia", "Secolul 20", "Tribuna", "Steaua", continuă să acorde fenomenului teatral atenţia cu care a obişnuit ani de zile. Faptul e reconfortant, cu atît mai mult cu cît nici unele reviste noi (precum "Contrapunct") nu eludează importanţa artei spectacolului. Cît despre ziare - din cîte ne-am dat seama - intenţii mai hotărîte apar în "Adevărul", "România liberă", "Curierul naţional", "Tineretul liber" şi "Libertatea". E o simplă constatare, fără nici o implicaţie valorică sau de alt ordin. Mai clar de-atît...

■ **Desant la Teatrul radiofonic.** Poate puţini ştiu că redacţia de teatru radiofonic (prin Marina Spalas şi Oana Serafim) a avut iniţiativa de a provoca apariţia unor dramaturgi noi, de a oferi prilejul cunoaşterii unor texte noi de teatru. Emil Paraschivoiu, Hanibal Stănciulescu, Anca Delia Comăneanu, Horia Gârbea, Matei Vişniec, Valentin Petculescu sînt cei care au format "desantul" supus focurilor unor discuţii cu critici teatrali şi literari, discuţii conduse de Ion Bogdan Lefter. Am avut o surpriză plăcută ascultînd Miorena de Hanibal Stănciulescu, regizată de Dinu Tănase, cu Mitică Popescu, Dan Condurache, Florian Pittiş, Florin Anton, Irina Petrescu, Ica Matache, Sorin Gheorghiu. Am citit, însă, şi textele celorlalţi. Chiar dacă un aer comun pare să-i învăluie - un discurs dramaturgic provenind din strategiile post modernismului şi ale intertextului - individualităţile sînt, în orice caz, lesne detectabile. Poţi afla influenţe deduse din experienţa scriitoricească a unui absurd întîrziat, dar interesează, credem, faptul că scrie bine teatru o generaţie tînără a literaturii române de azi, generaţie afirmată în special în proză.

MARIAN POPESCU

BUCUREȘTI:

Oferim, în paginile ce urmează, ample extrase din articolul Bucarest: le docteur théâtre apărut în "Libération" din 22 octombrie 1990, sub semnătura criticului dramatic Jean-Pierre Thibaudat, trimis special al ziarului, la București. Omisiunile, datorate exclusiv lipsei de spațiu, sînt indicate în textul traducerii printr-un rînd de puncte. Paragrafele absente conțineau informație utilă publicului francez dar bine cunoscută cititorului și spectatorului de teatru din România. O dovadă că nu "am cenzurat" (probabil sîntem încă ulcerați de amintirea cenzurii, de vreme ce ne simțim datori cu o explicație), dovada, deci, e faptul că ne-am permis să modificăm doar un nume apărut greșit - Maicarescu în loc de Măicănescu - dar nu am corectat erorile de informație (Trilogia jucată pe cele patru scene ale Naționalului, care de fapt sînt două, istoria stepului românesc care a început... cu Simona Măicănescu, numeroasele concedieri ale lui Constantin Măciucă "din teatrele unde a lucrat", despre care noi nu avem știință ș.a.m.d.).

Chiar dacă nu sîntem întotdeauna de acord cu autorul articolului (nu credem, de pildă, că Teatrul Național din București e singura oază într-un deșert, deși, dacă ne gîndim, poate că în luna octombrie așa apărea situația pentru cineva din afară), ni se pare interesant, chiar instructiv, să ne privim și cu ochii altora. Este motivul pentru care, în măsura în care presa străină va publica articole despre teatrul românesc și (mai ales) în măsura în care vom avea acces la ele, ne propunem să le acordăm un spațiu cît mai generos în paginile revistei noastre.

C.D.

JEAN-PIERRE THIBAUDAT

DOCTORUL TEATRU

În această perioadă nu se găsesc la București decît trei lucruri într-adevăr proaspete: florile, conopida și Teatrul Național. Florile se ofilesc, conopida piere în stomac, doar TN (Teatrul Național din București) urzește un neastîmpărat grăunte de viitor, dacă nu chiar de eternitate.

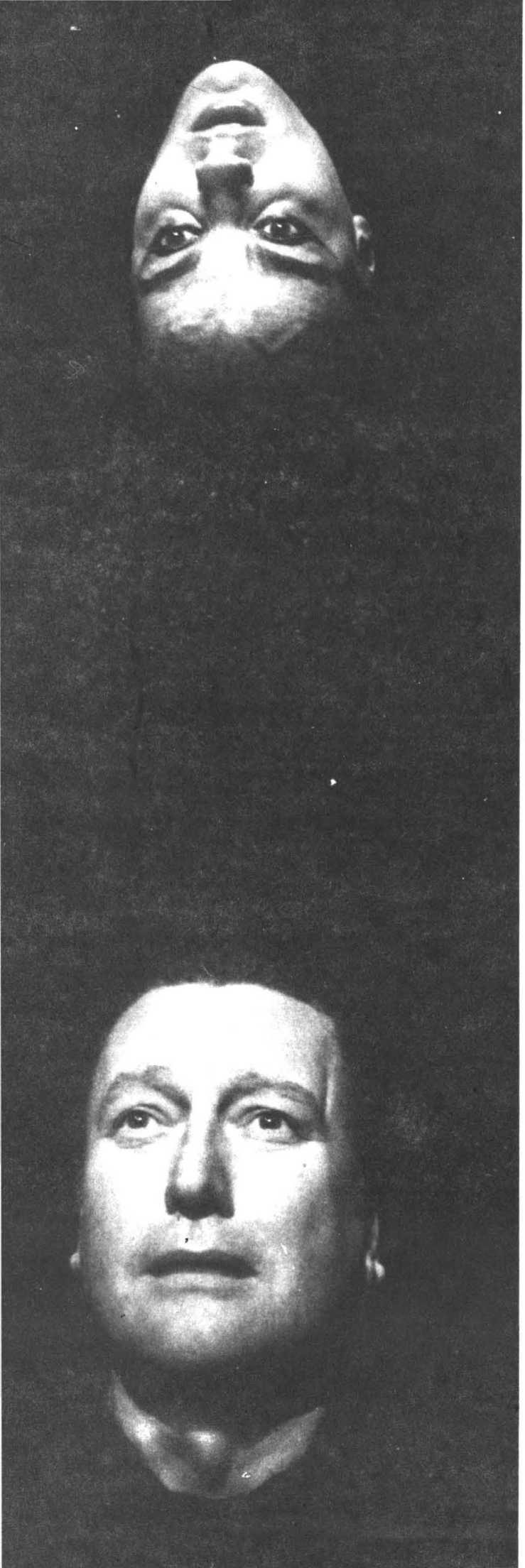
Ceea ce se petrece aici e de-a dreptul excepțional și seria de spectacole care tocmai au fost create propulsează acest teatru regenerat în cele mai înalte sfere ale scenei europene. Fără acel rabat dezgustător, în formă de pomană culturală, care, în virtutea recentelor schimbări, acordă din principiu un credit estetic suplimentar sau un dubios "satisfăcător" oricărei trupe venite din Est. Nu. TNB nu se mulțumește să supraviețuiască, nici măcar să re-viețuiască: el învie, explodează, trăiește într-o permanentă "supraîncălzire". Sufletul acestui miracol este un om celebru (în România și în cercul internațional al iubitorilor de teatru) și în același timp necunoscut (pentru publicul francez, în orice caz, datorită apariților sale fecunde însă prea rare): Andrei Șerban.

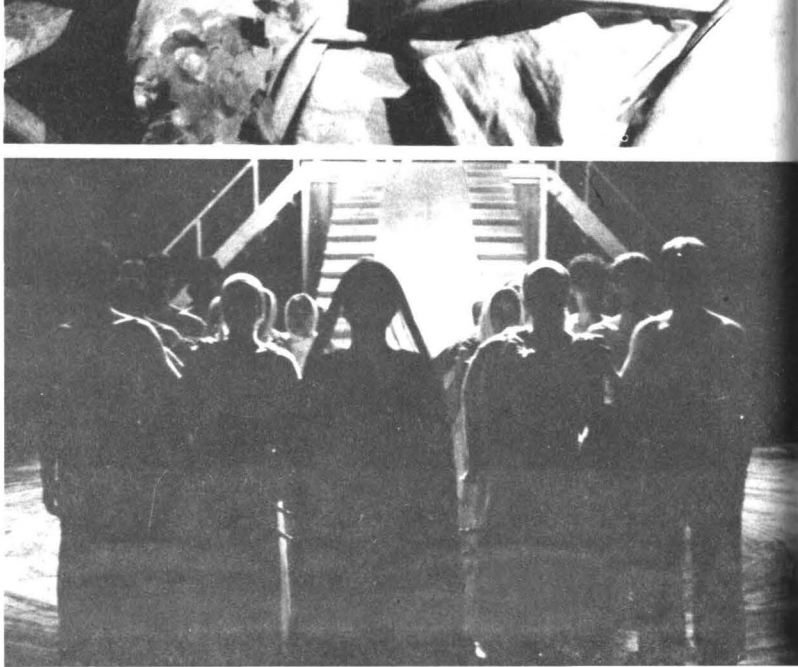
În anii '60, Șerban a făcut parte din vîrsta de aur a regiei românești, alături de Ciulei, Pintilie, Esrig, Penciulescu și alții, înainte ca geniul Carpaților să transforme acest aur în plumb și să-i determine pe cei mai mulți dintre ei, la începutul anilor '70, să se îndrepte spre scenele exilului. "Am plecat acum mai bine de douăzeci de ani, povestește Șerban. În fiecare an reveneam să-mi văd părinții și de fiecare dată doream să lucrez în teatru; mi s-au făcut promisiuni dar nici una nu s-a realizat. În 1971 eram la Paris, alături de Peter Brook, cînd directorul de atunci al Teatrului Național din București mi-a dat un sfat bun: nu te întoarce. Era membru al Comitetului Central și pentru el a vorbi astfel reprezenta un mare risc. Eu doream să revin, să fac un laborator de cercetare pentru a-i învăța și pe alții ceea ce, la rîndul meu, învățasem de la Brook. Dar în 1971 Ceaușescu, reîntors din China, inspirîndu-se din ceea ce văzuse acolo, a stopat brusc dezvoltarea culturii și totul s-a înăsprit".

Andrei Șerban pleacă la New York, găsește refugiu la Teatrul "La Mama" a cărui directoare, Ellen Stewart, tricotează pulovere pentru avangardă cîntînd bluesuri. Aici creează *Medeea* în februarie 1972, cu Priscilla Smith în rolul titular și cu muzică de Elisabeth Swados. Apoi, în sultă, urmarea trilogiei sale: *Troienele* și *Electra*. Împreună sau separat, aceste spectacole de neuitat au făcut înconjurul lumii, două dintre ele fiind văzute și în Franța (Festival d'Automne și Sygma de la Bordeaux, 1973). Jucată în greaca veche, această trilogie generaliza o metodă rezumată de Șerban în notele dedicate lui Peter Brook "care mi le-a transmis", note intitulate *Viața sunetului* și în care arăta că un teatru ce concepe "sunetul ca imagine" permite "bucuria imensă de a da viață unor vibrații și unor energii puțin cunoscute, de a descoperi fiecare sunet ca și cum l-ai auzi prima oară". Ceea ce nu împiedica aceste spectacole să fie extraordinar de frumoase în luminoasa lor simplitate. Referindu-se la ele, românul Eugen Ionescu vorbea tocmai despre o "încercare teribilă, tragică, aproape disperată, nemărturisită, de regăsire a riturilor arhaice, a gesturilor, a sunetelor, a modulațiilor, a modelelor pe care le-am păstrat dintotdeauna în străfundurile noastre, dincolo de cultură, dincolo de civilizație". Mai bine nici nu putea fi spus. Aceste rînduri sînt actuale acum mai mult decît oricînd, ceea ce urmează o va dovedi.

. . . . . .

Dacă Andrei Șerban a hotărît să pună iar în scenă trilogia sa greacă, motivele sînt în primul rînd de ordin practic: regia și decorurile fiind gîndite deja, ei și asistenții lui se puteau consacra doar muncii - gigantice - asupra corpului și a vocii actorilor, cu atît mai mult cu cît pentru fiecare parte a trilogiei au fost pregătite trei distribuții. Mai este însă și motivul - deși





pe acesta nu-l prea recunoaşte - că aceste poveşti cu o mamă care-şi ucide proprii copii, aceste cronici ale trădării, ale ambiţiei şi ale puterii cădeau cum nu se poate mai bine în actualitatea românească. Catharsisul "dă bine" la Bucureşti. Şi, pentru a pune capac, într-o ţară unde cel mai abject naţionalism se lăfăie pe prima pagină a unui săptămînal condus de doi poeţi de curte ai lui Ceauşescu, trilogia este jucată în greaca veche. "M-au acuzat că vreau să-mi vînd ţara, că folosesc un limbaj codificat, au sfîrşit prin a găsi ciudat chiar faptul că accept să revin în România. Am refuzat să răspund acestor prostii şi am lucrat, am lucrat..."

Ca şi Vitez la Comedia Franceză, Şerban a văzut salvarea Teatrului Naţional în muncă înverşunată. În trei luni, el a pus în scenă încă două spectacole în afara trilogiei.

. . . . . .

Fulminantă Medee, Maia Morgenstern este una dintre tinerele actriţe - şi încă una dintre cele mai înzestrate, alături de un Claudiu Bleonţ, de pildă, dar ar trebui să-i cităm pe toţi sau aproape pe toţi - angajate de Şerban. "Dacă am putut lucra astfel, spune ea, e pentru că eram disperaţi. Fără falsă modestie, ceea ce actorii americani au făcut în cîţiva ani, noi am reuşit în trei luni. Aveam o dorinţă nebună de lucru. Stăteam în faţa lui Şerban ca în faţa unui vrăjitor, dispuşi să-i lăsăm să facă ce vrea din vocea noastră, din trupul nostru, din noi. A fost ca un abandon total, tocmai pentru a ne regăsi, altundeva, propria personalitate. Nu sîntem marionete, dar ne-am încredinţat întreaga voinţă în mîinile lui Şerban. Şi am muncit tot timpul. Medeea era cu mine şi cînd mă spălam pe dinţi. Aici, la Teatrul Naţional, "noi gîndim şi noi muncim" (surîde, referindu-se la sloganurile anti-intelectuale ale minerilor)... Stăteam pe treptele unei scări a teatrului împreună cu Priscilla Smith, asistenta americană a lui Şerban, şi am fost înconjurate de un grup de vreo treizeci de mineri. Mi-au dat un cot: "ce-nvîrţi pe- alci?" Le-am spus că lucrez. "Ce-nvîrţi pe-alci?" Le-am spus că teatrul e uzina mea. Au luat-o de la cap. Priscilla era complet de acord să le arate paşaportul, banii, dar cînd au pus mîna pe textul în greacă al trilogiei, a urlat: *don't touch that!*. Minerii au capitulat în faţa unei americance care răcnea ca o tigroaică. Şi, atunci, tremurînd, am plecat."

Premierele tuturor acestor spectacole au avut loc deja iar publicul bucureştean nu lasă nici o strapontină goală în marea sală dominată de loja largă, în formă de scenă, în care Ceauşeştii se aşezau (arareori) înainte de a merge să se spele pe mîini în sala de bale adiacentă. "Publicul e foarte atent, spune Maia. Ca şi cum ar simţi nevoia de a nu pierde nimic, nici cea mai slabă respiraţie. Asta impune actorilor o tensiune permanentă. Dar publicul este ca o cutie de rezonanţă: ne dă enorm."

Folosind coridoarele din culise, plasînd publicul în diversele magazii şi scene ale teatrului, ocupînd cu cele trei spectacole ale sale ansamblul celor patru săli ale Teatrului Naţional, Şerban pare a fi dorit să risipească aerul stătut de dinainte, să gonească fantomele şi să imprime în orice ungher un suflu de înnoire. Pînă la uşile pe care Şerban a pus să le vopsească în roşu (roşul Mama, atît de drag lui Ellen Stewart, prima invitată de onoare a teatrului, acum cîteva săptămîni). Şi aceste spectacole constituie în asemenea măsură o lovitură încît unora (printre care mă număr) li se pare că trilogia depăşeşte, în ceea ce priveşte calitatea şi emoţia, amintirea - strălucită, totuşi - a creaţiei newyorkeze. Trebuie ca acest spectacol să fie văzut şi în altă parte, trebuie să vină în Franţa, trebuie.

Şi actorii români şi-o doresc. În general critici faţă de guvern, îngrijoraţi de o situaţie în care corupţia îşi dispută locul cu mincinuna arogantă, trăind ca pe o dramă deteriorarea imaginii ţării lor după zilele întunecate ale minerilor, mulţi se refugiază în muncă şi pentru a nu mai vedea toate astea; ei doresc să găsească în artă - teatrul, în particular - acel lucru nemijlocit viu (sau mort), primul, dacă nu singurul, semafor în stare să le dea puţină încredere în viitorul lor.

Directorul artistic adjunct, Constantin Măciucă, pe care Şerban l-a chemat de la pensie (în care se izolase după ce fusese concediat de mai multe ori din teatrele în care lucrase), împleteşte neliniştile cu speranţe. "Înainte de venirea noastră, în repertoriul Teatrului Naţional figurau piese de «comandă socială» pe teme impuse de către autorităţi, piese clasice în montări vetuste; noi am înlăturat această situaţie. Pentru a construi într-un an 14 spectacole noi, un alt repertoriu. Zilele acestea intră în repetiţii două piese de Lucian Blaga, un autor român marginalizat de mai multe decenii; va urma montarea unuia dintre scriitorii noştri clasici, *Azi Alecsandri*, de o actualitate surprinzătoare: el descrie intrigile unei situaţii post-revoluţionare. Urmează *Marat-Sade* de Peter Weiss, *Exilaţii* de Joyce, *Păsările* de Aristofan, *Ghetto* de Sobol şi un nou spectacol pus în scenă de Şerban, poate un musical. În trei luni, Şerban a creat o dinamică puternică pe care va trebui s-o menţinem în absenţa lui (o operă la Chicago, apoi o alta la Fenice, NDLR) şi pe care va trebui s-o regăsească în primăvară, cînd se va întoarce. Pentru că ceea ce a declanşat el este o adevărată revoluţie quasi-copernicană a mentalităţii, ce a antrenat pe toţi oamenii din teatru, inclusiv pe maşinişti şi pe cei de la ateliere.

Din punct de vedere financiar, situaţia noastră e destul de bună: ministerul ne-a acordat subvenţia pe care am cerut-o şi care acoperă 85% din cheltuieli; enorm, dar personalul fix e numeros: 360 de persoane (dintre care 100 sînt actorii). E un aparat greoi dar, cum am început să plătim ore suplimentare, lucrurile se simplifică. Rămîn problemele tehnice: o scenă turnantă nu funcţionează pentru că îi lipseşte un cablu pe care uzinele româneşti nu sînt în stare să-l fabrice şi ar trebui cumpărat din străinătate cu valuta pe care nu o avem; cu aceeaşi problemă ne confruntăm la înlocuirea lămpilor de reflector.

În ceea ce ne priveşte, biletele le punem în vînzare cu o lună înainte şi le vindem pe toate. Se vorbeşte la noi de o criză de public, dar este vorba, în primul rînd, de o criză a calităţii spectacolelor, pentru că majoritatea teatrelor prezintă încă vechiul lor repertoriu care a îmbătrînit grozav."

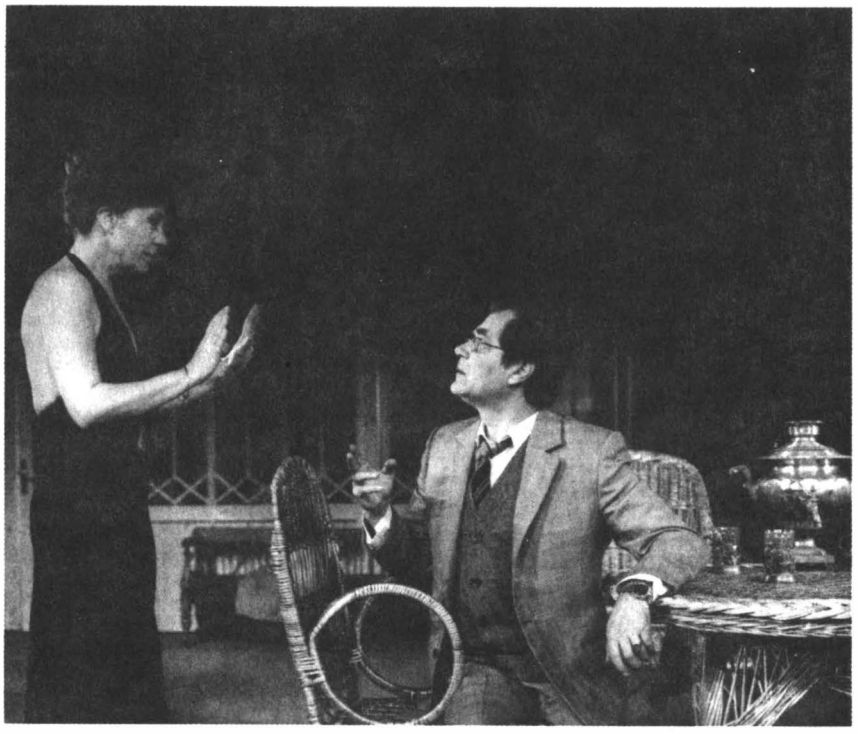
Ceea ce, precis, nu e cazul cu *Audiţia*, spectacol oferit de Şerban tinerilor săi actori ca pe o formidabilă recreaţie. Fiecare se prezintă şi "izbucneşte" într-un gag, un bocet ţigănesc, o veche romanţă masacrată, fiecare costumat cît mai nostim, după bunul plac: unul dintre ei, în glumă, poartă o cască de miner... Simona Măicănescu oferă un număr de step în tandem cu un prieten. Nu prea seamănă a nimic, dar trebuie spus că în România nimeni n-a învăţat vreodată step, că ea şi-a meşterit încălţămintea specială după propria-i inspiraţie şi s-a iniţiat de una singură, discret, într-un fund de teatru de provincie; "un mod ca oricare altul de a rezista, de a avea un scop", spune criticul de teatru Corina Şuteu, printre altele factotum la Uniter (Uniunea actorilor români, prezidată de Ion Caramitru), care şi-a găsit adăpost în fosta vilă a lui Nicu Ceauşescu. În mijlocul spectacolului un monolog, unul singur, semnat Caragiale, marele dramaturg român de la sfîrşitul secolului trecut (fost director al Teatrului Naţional, mort în 1912); un text foarte caustic al acelula care scria cîndva, în cunoştinţă de cauză: "Românul este o persoană care se simte întotdeauna ofensată şi se teme de curent".

Ajunge să faci un tur rapid al scenelor Bucureştiului pentru a-ţi da seama că dinamismul Teatrului Naţional este excepţia ce confirmă regula inerţiei generale ce domneşte în Capitală, marile teatre din provincie anunţîndu-şi noi creaţii ce urmează să apară în curînd şi care vor îndreptăţi, în lunile următoare, o radiografie exactă a scenei româneşti, sprijinită pe spectacole.

"Am cîştigat sprintul, spune Maia Morgenstern, dar ne rămîne de cîştigat cursa de fond cu obstacole. Vreau să cred că vor fi şi alte teatre în România asemenea Naţionalului. Nu doresc să am sentimentul că trăiesc pe un vîrf de munte". În trei luni, vocea Maiei a cîştigat aproape o octavă. Chiar fără căi limpezi, teatrului românesc nu-i lipsesc vocile.

. . . . . ■

Coupé



UITĂRI

Cînd , la sfîrşitul lui ianuarie, m-am dus la "Bulandra" să revăd Amintiri, uitasem cu desăvîrşire nu numai că, după premiera din 1982, mai văzusem o dată spectacolul (în '83), cu o distribuţie vag modificată, dar şi că scrisesem despre ambele reprezentaţii în revista "Teatrul". Ţinînd seama de faptul că, altminteri, memoria mea funcţionează normal, fraza de mai sus ar trebui să înlocuiască orice aşa-numit comentariu critic... Oricum, privind scena mai bine de trei ore, mi-am amintit cu prisosinţă de ce uitasem aproape totul despre acest spectacol, după cum mi-am amintit şi de ce nu uitasem cîteva lucruri. Ce uitasem: că piesa e foarte lungă şi destul de şubred construită; că împlinea de minune visurile foştilor cenzori teatrali, neavînd ea decît eroi pozitivi sau, în orice caz, ne-negativi; că, în afară de trei-patru momente, montarea trenează şi încîlceşte, în lipsa unui punct de vedere limpede şi argumentat scenic; că decorul n-are personalitate şi e, chiar, neglijent conceput. Ce nu uitasem: că Gina Patrichi duce (cu dezinvoltură) greul spectacolului, că Mirela Gorea are un rol mic dar dificil pe care îl rezolvă foarte bine, că Ion Besoiu, Mariana Buruiană şi Zoe Muscan se achită conştiincios de îndatoririle lor; în sfîrşit, că nu e chiar genul de spectacol pe care doream să-l văd la "Bulandra". Ce am descoperit acum: că Ileana Predescu luptă impresionant cu o partitură ce nu i se potriveşte, că Ion Caramitru, în aceleaşi condiţii, nu luptă deloc dar cîştigă detaşat simpatia publicului, că Anca Sigartău nu luptă, dar nici nu cîştigă nimic (profesional, desigur); în sfîrşit, că nu e chiar genul de spectacol pe care doream să-l (re)văd la "Bulandra". În concluzie mă întreb: să re-uit de pe acum Amintiri sau să mai aştept vreo 7-8 ani pînă va fi, eventual, reluat?

■ *A.G.*

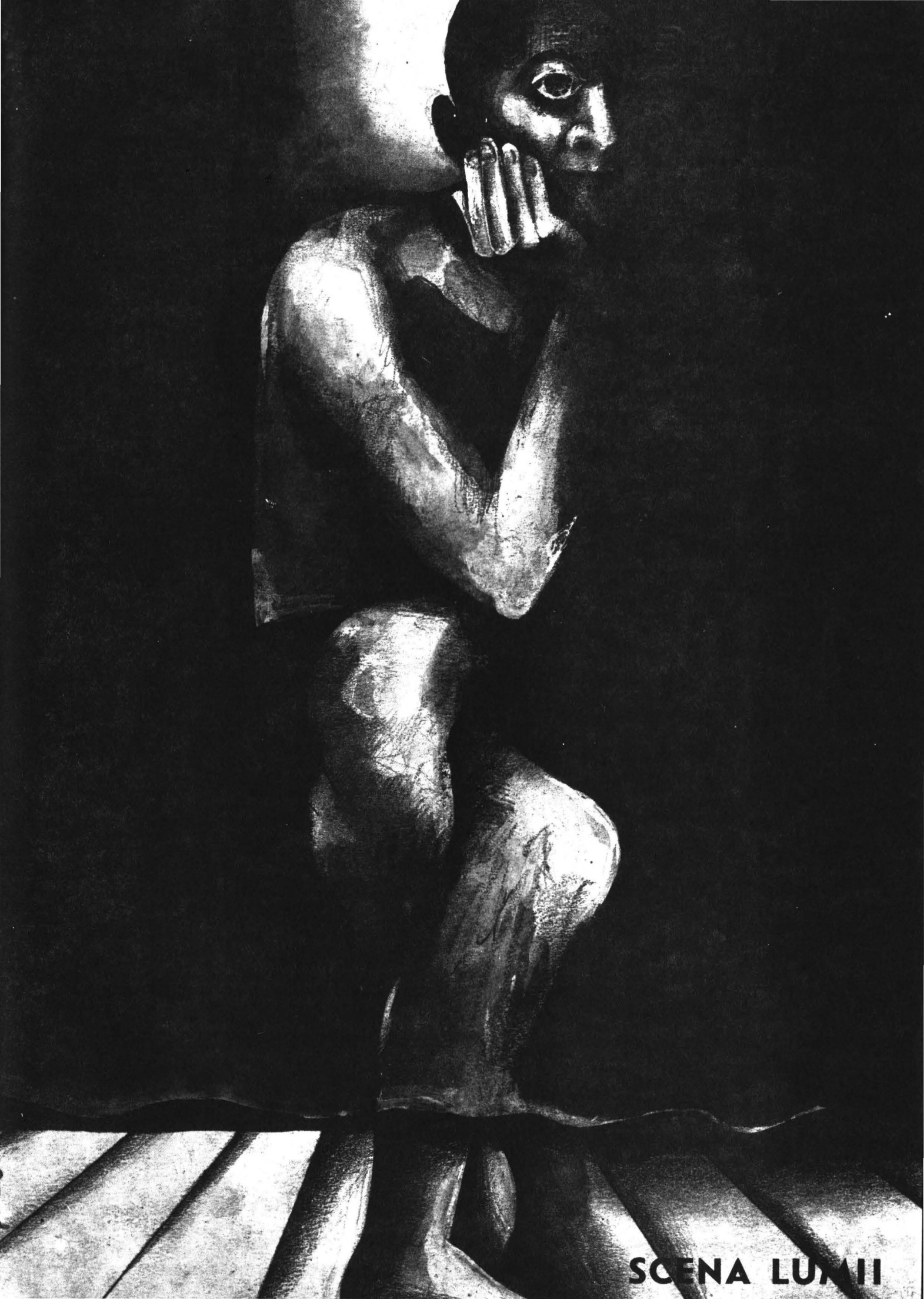
UNIC, LA PROPRIU ŞI LA FIGURAT

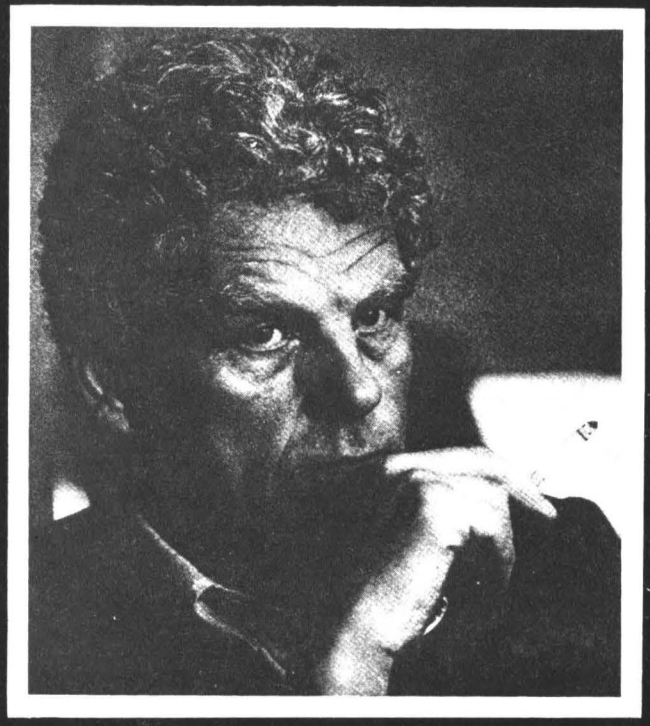
Către sfîrşitul lunii februarie, la Studioul "Casandra" - specializat în prevestirea destinului artistic al tinerilor actori, regizori şi dramaturgi (dacă ne amintim că aici debutaseră, împreună, prin '68-'69, Marin Sorescu şi Gheorghe Astaloş!) - "lumea bună" a teatrului bucureştean se adunase mai ceva ca la decernarea premiilor UNITER. Avea loc un spectacol unic, la propriu şi la figurat. Doamna Ofelia Strehl, originară din România, actriţă la T.E.S. prin anii '60, se întorsese din Israel pentru a-şi da "examenul de stat" ca actriţă. Pînă aici, aproape nimic de eveniment teatral. Numai că, pentru acest "examen"-cvasi-formalitate, actriţa Ofelia Strahl urma să evolueze în propria-i piesă, Întîlnire în pădure, şi încă alături de Olga Tudorache, regia spectacolului fiind semnată de nimeni altcineva decît de Cătălina Buzoianu, al cărei timp foarte preţios era de aşteptat să nu se consume pe fleacuri. Iar dacă nimeni altcineva decît Olga Tudorache acceptase să joace rolul mamei, era de aşteptat şi aici o motivaţie artistică, pe măsura excepţionalei forţe dramatice a acestei mari actriţe şi profesoare de teatru.

Ei bine, aproape nimic din toate acestea. Lasă că "piesa" - de fapt o suită de dialoguri "lipite", fata vizitîndu-şi din cînd în cînd mama, într-un ospiciu, pînă cînd se-ndură "s-o nască", adică să-i curme suferinţa şi rătăcirile, obligînd-o să înghită pastilele destinate iniţial "propriei" sinucideri - n-ar fi justificat nici pe departe ceea ce se chema, "înainte de revoluţie", o optiune repertorială, dar nici "nivelul regizoral" al spectacolului nu sărea departe de trunchiul piesei, pînă şi evoluţia Olgăi Tudorache mărginindu-se uneori la un pitoresc gonflabil, lipsit de dramă.

Oare ce s-ar fi întîmplat dacă doamna în cauză, în loc să vină din Israel, ar fi venit de la Caransebeş sau Ciulniţa?

■ *VICTOR PARHON*


SCENA LUMII



REALISMUL ONIRIC AL LUI TANKRED DORST

Iscusința în a-și etala și a-și "vinde marfa" nu l-a caracterizat niciodată pe marii creatori; ea se formează, ca și multe alte aptitudini, din nevoie. Opera lui Tankred Dorst este săracă în teoretizări pe marginea propriei creații dramatice. În epoca de glorie a teatrului politic documentar, el nu avea un program politic; în perioada ce a urmat, de resurecție a esteticului, el nu avea un program estetic. Cînd este întrebat (deși nu pare a iubi publicitatea, discută cu plăcere, căci iubește dialogul), răspunsurile lui sînt lipsite de subtilitatea teoretică și poezia aproape ermetică ale lui Botho Strauss, ca și de caracterul șocant al declarațiilor lui Kroetz. De altfel, succesul eclatant al acestora l-a făcut uneori să treacă drept un autor de planul doi. Dar, așa cum se întîmplă în cazul marilor creatori, aliatul lui nu e publicitatea, ci timpul. La un deceniu după apariția lor explozivă pe firmamentul noului teatru german, Strauss și Kroetz oboseau și începeau să se repete, ceea ce-i făcea să se lanseze în labirintul epuizant al căutărilor formale... După mai bine de trei decenii de la debut (nu luăm aici în considerare o primă piesă, scrisă la vîrsta de 11 ani), Dorst continuă să creeze cu aceeași vigoare și prospețime, fără să-și calce pe urme. Explicația? Fascinația realului.

Formula pare desigur banală sau, oricum, nu pare a spune nimic nou. În fond, viziunea lui Strauss a fost etichetată la un moment dat ca realism fotografic, ca să nu mai vorbim de realismul viguros, de consistența pe care o au, pe scenă, personajele lui Kroetz... Dar, în vreme ce piesele celui dintîi cuprind exact atîta realitate cîtă poate cuprinde vidul lăuntric al omului (intelectualului) modern, în timp ce Kroetz este atras aproape exclusiv de straturile marginale ale societății, Dorst este fascinat de realitate în întregul ei. "Notez mai întîi mișcări, momente (...), imagini, uneori o frîntură de dialog pentru a reține o persoană, o situație; notez un număr de imagini - niciodată o construcție finită (...) Iar imaginile și scenele trebuie să-și găsească singure tema, vreau să spun: ceea ce fascinează întotdeauna este detaliul, tema nu este niciodată nouă." Formulată în 1979, în cursul unei "convorbiri de atelier" cu Peter von Becker, mărturisirea aceasta ne-ar putea face să-l bănuim de cel mai plat realism, dacă nu chiar de naturalism. Cu atît mai mult cu cît, în același interviu, mai mărturisea: "Că teatrul trebuie să fie realist, că trebuie să aibă de-a face cu realitatea, am înțeles cu ani în urmă..."

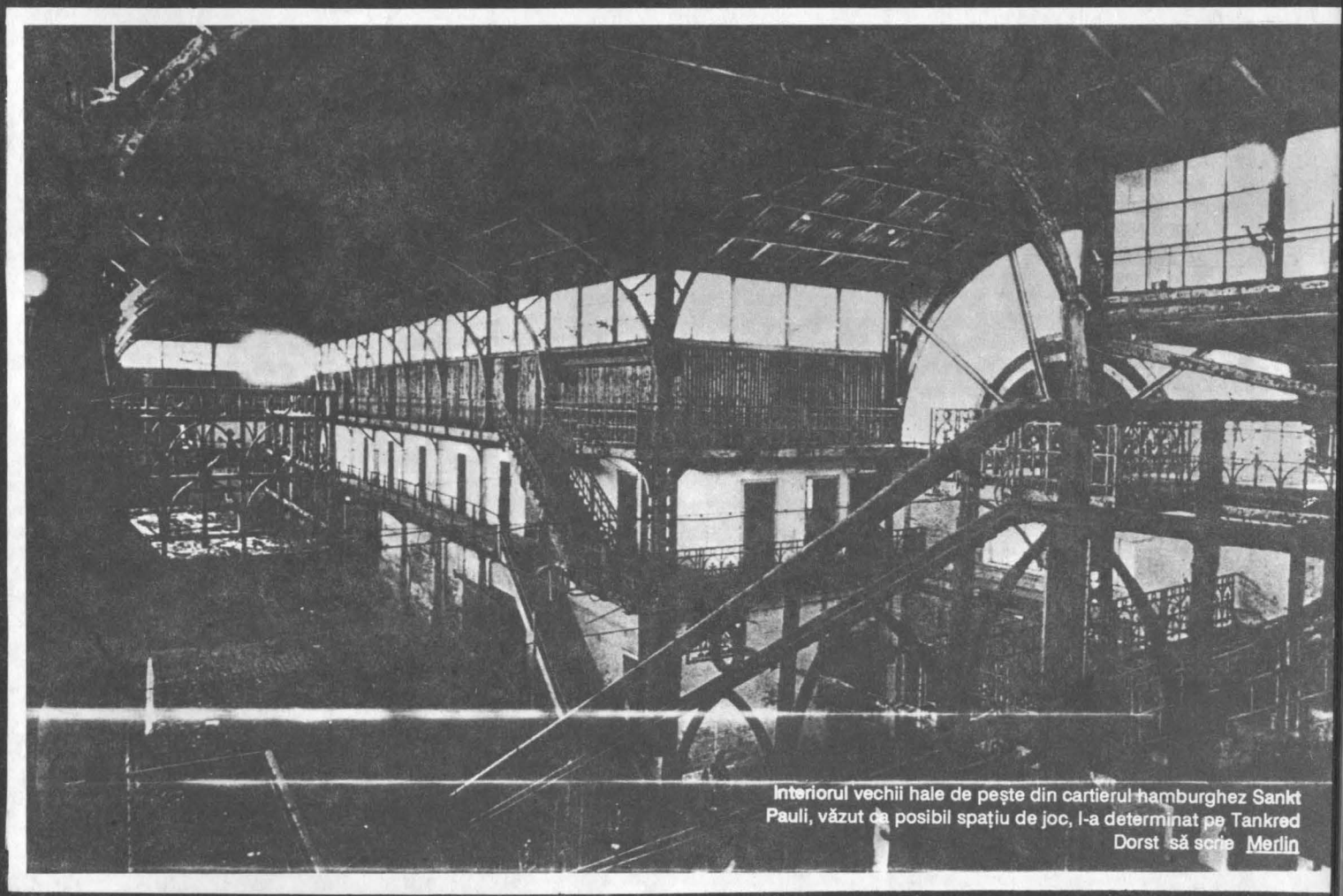
Dar nu tot ce se întîmplă în realitate are... realitate, ci numai acele fapte, gesturi, acțiuni, care ascund sau/și nasc întrebări. Răspunsul e static, e un punct terminus, dar realitatea curge, ea este mișcare, nu se poate compune din răspunsuri decît în măsura în care acestea declanșează noi întrebări. Tocmai această lege de "funcționare" a realului o "imită" teatrul lui Dorst, ea vine să- i confere realitate. Iar dacă piesele sale dintr-o primă perioadă de creație (pînă la sfîrșitul anilor '70) pot fi numite, totuși - mai ales prin comparație cu cele ce le-au urmat -, "realiste", ele au "prelucrat" întotdeauna o realitate cît mai problematică, mai contradictorie, corespunzînd înseși naturii umane în accepția lui Dorst. Într-o perioadă în care dramaturgii se ocupau de "cazuri" politice care, odată aduse pe scenă, urmau "să schimbe lumea", Dorst își alegea cazul Toller pentru a "dezgropa de sub balastul ideologic adevărul că și destinele colective sînt trăite individual" (Georg Hensel). Și în Eiszeit (Eră glaciară), eroul este o personalitate complexă, plină de contradicții - Knut Hamsun la bătrînețe. În fine, Tankred Dorst este cel dintîi dintre dramaturgii din fosta Germanie Federală care abordează perioada cea mai dificilă din istoria Germaniei, aceea care începuse cu ascensiunea nazismului, declanșase încă un război mondial și continuase cu împărțirea țării în două lumi, noua graniță trecînd și prin familia lui Dorst. Rezultă ciclul Deutsche Stücke (Piese/Fragmente germane) - nu însă ca urmare a vreunei intenții "panoramice", căci este

alcătuit din genuri diferite: un "roman fragmentar", o povestire, un film și trei piese de teatru; iar geneza lor nu urmărește, nici ea, cronologia istoriei. Sînt mai degrabă fragmente de mozaic ce ajung abia la urmă să compună acea imagine amplă, alcătuită din ceea ce același Hensel numea "scene autentice ale unui martor ocular, care s-a achitat de misiunea sa shakespeareană de a aduce pe scenă o cronică prescurtată a vremii sale".

Tot ceea ce e contradictoriu naște întrebări; iar întrebările luminează, chiar și numai scurt, cît un fulger, zone noi, obscure ale realului și, dacă sîntem dispuși să acceptăm că acesta are granițe, întrebările pot chiar să lumineze fișii din teritoriile învecinate - de pildă, din acela al mitului, al basmului. Deși, pentru Dorst, acesta nu este mai puțin... realist: "Basmele trebuie bineînțeles să fie realiste, la fel de realiste ca visele". Iată-ne așadar intrați într-o nouă fază a realismului lui Tankred Dorst, realismul oniric. Basmul - realist? Visul - realist? Mitul - realist? Consecvent, dramaturgul ne propune încă o noțiune menită să dea naștere la întrebări. Rezistînd ispitei speculațiilor pe tema raportului dintre real și imaginar, ne vom mărgini să constatăm, aici, că, la fel ca realitatea, basmul și visul folosesc un limbaj faptic, justificarea actelor pierzîndu- și însemnătatea. Descoperirea și valorificarea acestui limbaj comun înseamnă o lărgire a unei viziuni ale cărei limite Dorst va fi început să le resimtă. "Și așa cum Merlin, fiul diavolului și al unei femei virtuoase, știe ce a fost și ce o să fie, și le încurcă uneori, și eu mînuiesc timpul cu destulă libertate." Și nimic mai firesc pentru acest creator decît faptul că întîlnirea cu mitul a fost dictată de realitatea cea mai concretă cu putință.

Nici în timpul studiilor gimnaziale, nici mai tîrziu, ca student la germanistică, Dorst nu fusese atras de poveștile legate de regele Artur și de cavalerii Mesei Rotunde. Nici chiar discuțiile cu marele Peter Zadek (care-i montase și Toller)nu au avut darul să-l convingă. A făcut-o abia imaginea concretă a unui posibil spațiu de joc: vechea hală de pește din cartierul Sankt Pauli din Hamburg. Și chiar dacă spectacolul de opt ore, proiectat a deschide ediția din 1979 a festivalului "Theater der Welt", nu a putut avea loc atunci și acolo, piesa Merlin (1980) avea să rămînă una dintre operele cele mai importante ale dramaturgiei contemporane, deschizîndu-i autorului calea spre o viziune teatrală de maximă cuprindere, pe care nu o va părăsi nici în piesele următoare -Der verbotene Garten (Grădina interzisă), Korbes sau în creația sa cea mai recentă,Wie im Leben wie im Traum (Ca în viață ca în vis). Mitul devenise un necesar spațiu de rezonanță al realului căruia îi conferea semnificații noi, în schimbul cărora primea el însuși o poate nemaisperată substanță, viață, realitate. Îmbogățită, amplificată de realitatea mitului, de realitatea visului, aceea teatrală ajunge din nou să umple o scenă pe care singurătatea egolatră a unui Botho Strauss, istoria descrisă de Heiner Müller ca ritual al cruzimii sau oamenii amăriți și mirați ai lui Kroetz lăsau mult prea mult loc gol.Theatrum mundi, La Vida es Sueño? Dorst recucerește o dimensiune a teatrului pe care cei mai mulți o credeau pierdută. Pentru asta, el însuși nu are decît cuvinte a căror modestie, al căror firesc ne poate face să le trecem cu vederea: "Este frumos însă cînd teatrul este un spațiu al fanteziei..."

■ *VICTOR SCORADET*



Interiorul vechii hale de pește din cartierul hamburghez Sankt Pauli, văzut ca posibil spațiu de joc, l-a determinat pe Tankred Dorst să scrie Merlin

MILAN KUNDERA

O VIAȚĂ CA O OPERĂ DE ARTĂ

Dintotdeauna m-a iritat formula care i se atribuie (abuziv, cred) lui Goethe: viața trebuie să semene cu o operă de artă. Dar omul are nevoie de artă tocmai pentru că viața este informă și nu seamănă cu o operă de artă.

În aceste zile cruciale pe care le traversează bătrîna mea patrie, Europa centrală, aflu însă, cu o nespusă bucurie, că Vaclav Havel are toate șansele să devină foarte curînd președintele Republicii Cehoslovace. Mă gîndesc la el și îmi spun: sînt cazuri (foarte rare) în care compararea unei vieți cu o operă este justificată.

Într-adevăr, viața lui Havel este în întregime construită pe o singură mare temă; nu are caracterul unei căutări, nu cunoaște schimbări de orientare (Havel n-a fost niciodată atins de iluziile lirice ale comunismului și n-a trebuit, deci, nici să se debaraseze de ele, așa cum a fost cazul multora); această viață nu este altceva decît o progresie continuă și dă impresia unei perfecte unități de compoziție. Mai mult, Havel însuși mi se pare că își modelează viața cu o plăcere de artist, ca un sculptor dăltuindu-și piatra, dîndu-i, cu timpul, un sens și o formă din ce în ce mai clare. Felul în care el a condus lupta, în ultima lună ("ceva care seamănă cu o revoluție pașnică", îmi spunea într-o scrisoare), era fascinant din punct de vedere nu numai politic, ci și estetic. Era ca ultima mișcare, prestissimo, a unei sonate scrise de un foarte mare maestru.

O operă de artă este menită a fi receptată de către ceilalți. Cine face din viața sa o operă de artă o expune privirilor și este, în același timp, inundat de lumină. E inevitabil. Iar dacă omul astfel luminat este artist, își asumă un risc: viața sa, devenită operă de artă, i-ar putea umbri operele. În cazul lui Havel, ar fi păcat. Nu împlinise treizeci de ani cînd au avut loc la Praga primele sale premiere: **Garden-party** și **Memorandum**. Erau inteligente, provocatoare, nu semănau cu nimic (am vorbit altădată despre ele într-o prefață; ar putea fi clasificate, foarte aproximativ, în categoria teatrului absurdului) și aveau un umor irezistibil. Dacă aceste două piese îmi sînt cele mai dragi din întreaga sa creație este și pentru că **le-am** văzut **la** Praga într-o montare superbă și pe deplin fidelă spiritului autorului, dar și pentru că le-am urmărit la teatrul "De la balustradă", unde lucra atunci Havel. Acest teatru va rămîne pentru intelectualii cehi simbolul anilor '60 și al spiritului lor liber pînă la insolență. Operele ulterioare (mă gîndesc, de exemplu, la excelenta piesă într-un act

SPYROS VRAHORITIS GREACA VECHE

Articolul pe care îl publicăm mai jos reprezintă, cu unele prescurtări, textul conferinței rostite în cadrul Simpozionului "Dramaturgia antică greacă - o moștenire mondială" (24-29 noiembrie 1990, Nicosia) de către regizorul Spyros Vrahoritis, animatorul Grupului Teatral din Volos, Grecia. El se referă la o experiență inițiată de Grup în 1986 și reluată un an mai tîrziu: montarea **Antigonei** *de Sofocle în limba greacă veche, experiență asemănătoare cu aceea a compatriotului nostru, Andrei Șerban.*

La început e cercul.

În centru se află Creon; Antigonei îi este îndeobște rezervată circumferința, în timp ce corul circulă aproape pretutindeni.

Ritmul "logos"-ului e cel care ține locul axei imaginare a sensului încarnat de corpurile actorilor și de cor: raze, rotații, diagonale, cercuri mai mici, discuri plane.

Concepția montării se bazează pe convingerea mea că drama elină veche se află la antipodul teatrului de reprezentare, cel puțin așa cum funcționează el în Occident pînă azi. În Grecia, de un secol încoace, dramele antice sînt jucate numai traduse în greaca modernă, ceea ce înseamnă că limbajul arhetipului nu se mai face auzit.

Actori și regizori de talent au încercat - mai ales în amfiteatre antice - să prezinte mitul (story-ul) operelor clasice cu o substanțială doză de morală preluată de la romantici și de la umaniști. Efortul nostru a pornit mai ales din curiozitate: ce-o să fie dacă vom lua *à la lettre* **o piesă foarte cunoscută, precum** Antigona**?**

Caracterele sînt studiate în școală, situațiile sînt foarte familiare și au un patos intens, morala e prezentă; într-un cuvînt, există o bună cunoaștere a conținutului operei lui Sofocle.

Toate traducerile prin metoda, de-acum uzată, a analogiei prezentau controversa dintre Creon și Antigona în mod realist (tiranul, tînăra revoluționară, Ismena cea slabă, corul cel slab al bătrînilor...).

Ajung acum la caracteristicile ce au reieșit din primele noastre cercetări asupra prototipurilor. Creon nu mai e personajul care funcționează doar prin raportare la Antigona. El se găsește în prim-plan pe parcursul a peste 150 de versuri și, la nivelul structural al operei, este mereu prezent.

Părțile presupus lirice ale corului se află, la o evaluare aproximativă, mai aproape de Bacantele**. Antigona devine o amenințare sacră în maniera lui Bacchus în ceea ce privește forma gîndurilor ei; s-a transformat într-un Dionysos feminin, în timp ce Creon e un sol de Pentheus care, în final și după ce a îndurat suferința, a învățat și se conformează tradiției lui Bacchus (naturală și nescrisă), tradiție pe care a pus-o la îndoială de-a lungul piesei. Și Ismena își apără opiniile cu egală vigoare; la fel Almon, și așa mai departe.**

Bănuiala s-a transformat în neîncredere; în mod obscur și alchimic, în numele inteligibilității textului sau mesajului operei, traducerile au operat o alterare de anvergură a tot ceea ce Sofocle avea în minte și în piesă.

Ceea ce e scandalos, în special, este componenta tragică și aspectul tragic care au fost adăugate: toți eroii, indiferent de toate (fapte, fenomene, supraviețuitori), au dreptate. Dreptatea lor. Ei se găsesc într-o inocență impresionantă, simplitatea impresionantă a unei hybris **pe care au supus-o la un moment dat.**

Grecii clasici au creat o egalitate estetică a "fatum"-ului pentru toți eroii. Nu există buni și răi, ci numai ființe care luptă cu regulile Muzicii (muzica fiind înțeleasă alci nu ca artă, dar ca educație, ca "gestus" al educației morale a grecilor antici). (...)

Sofocle, Eschil, Euripide, Aristofan au fost autori **(scriitori, muzicieni, regizori, actori și coregrafi). El au conceput "textul" în deplină unitate, jucîndu-se cu formele cunoscute și compunînd "în diagonală".**

Versiunea noastră din 1987 încearcă să spulbere neînțelegerea, mai ales că prezentarea textului original îl interesează doar pe specialiști și pe cîțiva filologi. (...)

Nu e vorba despre un efort de restaurare (numai bărbați, trei actori, măști și coturni), tocmai pentru a sublinia posibilitatea unei relații creative cu tragedia ca materie de elaborat într-o epocă ce traversează deja timpul post-modern.

Audiența) nu sînt mai puțin bune; dacă ar mai exista în lume trupe de actori care să considere textul autorului drept baza artei teatrale, aceste piese ar trebui să figureze în toate repertoriile.

Chiar dacă, pentru publicul mondial, Havel este înainte de toate (și pe drept cuvînt) fondatorul Cartel 77, un disident care a făcut ani de închisoare, cel dintîi reprezentant moral al țării sale, în adîncul sufletului el va rămîne mereu dramaturg, poet al teatrului. A ignora acest lucru înseamnă a nu-l înțelege pe Havel. În primul rînd, a nu înțelege în ce măsură el este înrădăcinat în specificitatea tradiției naționale: mișcarea renașterii cehe din secolul al XIX-lea nu a fost organizată în jurul Bisericii, nici al vreunei armate sau al unui partid politic, ci în jurul culturii în general și al teatrelor în special. Cele mai mari personalități politice cehe din acea vreme au fost scriitori: Palacky, istoriograf; Havlicek (paradoxal, numele său e diminutivul de la Havel), poet satiric; apoi Masaryk, filosof.

Prin dimensiunea sa de artist, Havel se va deosebi de toți marii oameni politici de astăzi. Să nu uităm că primele sale piese făceau oamenii să rîdă. Da, la începutul carierei lui Havel a fost rîsul. Umorul. Și umorul înseamnă scepticism. Și scepticismul înseamnă, de asemenea, autoironie. Acum doi ani am văzut la Paris piesa lui, **Largo desolato**. Havel reflectă aici, ironic, propria sa situație: cea a unui om care, dedicîndu-se luptei politice, nu mai este stăpîn pe viața sa, devenită un bun disputat de toată lumea. Cînd, în ultimul act, polițiștii vin să- l aresteze pe protagonist, acesta este aproape fericit că poate în sfîrșit să se regăsească în singurătate și să-și aparțină integral. Disidentul, acest erou modern, își trăiește destinul nu ca pe o glorie euforizantă, ci mai degrabă ca pe o povară aproape absurdă. El ar fi preferat să facă altceva (teatru, de exemplu, sau poezie), să se elibereze de propriul său destin, dar nu izbutește. Între timp, ceva mai puternic a pus stăpînire pe el, ceva care îl depășește și pe care Havel îl numește **responsabilitate**.

Iată, după el, etica disidenței. La baza acestei etici se găsește certitudinea sceptică (la care numai un autor dramatic sau un romancier poate să ajungă) că nu există unitate între caracterul unui om și destinul său, că unul este totdeauna victima celuilalt. (Opera de artă care a devenit viață nu se identifică cu această viață, ea îl poate fi chiar ostilă.) Această facultate de a-și privi ironic propria situație, de a-și proteja viața împotriva oricărei interpretări melodramatice am putea-o numi înțelepciune. Printre marile personalități politice de astăzi nu văd alta în stare de această înțelepciune.

Pentru că este o înțelepciune de poet.

Traducere de ANCA PLATCU
(din "Le Nouvel Observateur"
14-20 decembrie 1989)

CA MASCĂ A LIMBAJULUI TEATRAL

Iată cîteva elemente ale montării: distribuirea actorilor conform uzanțelor moderne (deci, și femei); utilizarea măștii exclusiv pentru cor; revendicarea de către erou a unor caracteristici personale (chip, privire, machiaj); personajele ies din cor; referirea la mistere ca demersuri inițiatice (Creon ar putea fi întrupat de orice rege suficient de tînăr care se inițiază în secretele puterii); sistemul metric al corului e subliniat astfel încît să trimită la imagini dansante și ritmice din tradiția greacă modernă; modul de rostire a textului se împarte între sistemul tonic (cuvintele se disting și capătă, prin accentuare, un ton special și un sens) și prozodie (număr egal de silabe, deplasare continuă a tonului, cuvintele nu pot fi recunoscute - rezultat ceremonial și ritmic -, melodii bizantine etc.); în afara prozodiei se recurge și la modul de rostire **al liturghiei creștine (proză) și la tonul muzical al bizantinilor, dar și la ritmul monoton și lent al prozodiei grecilor păgîni.**

Vă voi descrie subiectul montării după cum urmează: Antigona și Ismena încep vorbind greaca veche cu accentul tonic al limbii moderne. Cînd distanța dintre opiniile lor se mărește, amîndouă recurg la prozodia tradițională, "recitativo", la melodie, la gesturile tipice operei occidentale. Impas complet.

Corul intră folosind toate sistemele limbajului antic: tonic, silabic, silabotonic, prozodic.

Creon (și acesta este elementul specific al montării) refuză să vorbească recurgînd la sistemul metric; utilizează toată ponderea sensului, subliniind cuvintele după cum crede de cuviință, jucîndu-se cu sensul, ajungînd la cadențe "actoricești", pînă la scena subitei convertiri. Pornind de aici, urmează sistemul metric și termină prin prozodia muzical-dansantă a versurilor de tip Dochmes.

Antigona e împărțită între două sisteme. În cursul scenei sale finale ajunge la epuizarea posibilităților ei expresive.

Și Ismena e împărțită. În scena trio-ului familial opera (l'opéra) se transformă în parodie și Creon le parodiază pe cele două surori.

Tiresias utilizează maniera sfintei liturghii, prozodia și metoda retorică a tradiției grecești și latine.

S-au folosit două laitmotive ce le caracterizează pe Ismena și pe Antigona. Euridyce e interpretată de actrița care o joacă pe Antigona și cîntă motivul Antigonei (...). Mesagerii utilizează un sistem mixt: epopee lirică, baladă.

Aș vrea să mă opresc asupra sfîrșitului piesei, care dezvăluie informațiile furnizate de text. Marea bătaie de cap a filologilor o constituie versurile de tip Dochmes, adică acele versuri care-și schimbă în permanență sistemul metric și ritmul.

De ce? Pentru a demonstra situația intens contradictorie a eroului. Pe noi aceste versuri ale lui Creon (la finalul rolului său) ne trimit la dansurile pyrice din Tracia. Astfel, prin Sofocle, e suprimată opinia privind interpretarea dramatică "serioasă". Creon își dansează **nefericirea; sau aproape. E un oratoriu cu ritmuri acustice de un caracter dionisiac impresionant.** Acesta este doliul și autocunoașterea.

Poate că aici se găsește catharsis-**ul de care vorbește Aristotel (eliberarea prin plîns de încîntările pe care le provoacă forma), ba chiar măreția eroului față de "fatum"-ul său. (...)**

O ultimă remarcă. Teatrul tragicilor greci este o formă de spectacol descoperită prin intermediul formei acustice. Asta înseamnă transmiterea prin ureche a unor mesaje de înalt nivel lingvistic.

Combinația de aspecte din diferite arte presupunea, fără îndoială, un cod. **Referirea la teatrul Nô, la opera din Beijing, la Katakhali etc. ar putea sfîrși într-o comparație superficială. Doar formele non-reprezentative ale artei occidentale (narațiune, baladă, oratoriu, liturghie creștină) sînt cît de cît asemănătoare.**

Versiunea din 1986 încerca să conjuge trei compoziții muzicale consecutiv-corale cu un corifeu care utiliza "gestus"-urile cîntului bizantin. Versiunea din 1987 este mai fidelă sistemului metric al piesei, dar "timpii" corului sînt net mai rapizi și pot depăși limita permisă pe care o pretinde pronunția fiecărei silabe.

Versiunea următoare va sfîrși, poate, într-o "restaurare". Va fi o formă de confruntare violentă cu siguranța ideologică privitoare la tragic și la reprezentarea sa.

În românește de ANCA BUCURESCU

AȘTEPTÎNDU-L PE GODOT, LA THÉÂTRE DES AMANDIERS DIN PARIS

■ Un spațiu industrial gol, uriaș, mînjit de scrieri indescifrabile, colorate, amintind de amprentele cotidianului ce invadează metroul și periferia marilor orașe ca o supremă revoltă și, în același timp, ca o întoarcere la magia cuvîntului, amintind de obesiva, mistica noastră nevoie și încredere în cuvinte prin ocultarea permanentă a realului în hieroglife purtătoare ale unui sens uitat, amintind mereu de gestul imperativ al tatălui, al Justiției. Sunete și semne distorsionate, inintelegibile, ce își au originea în cuvîntul- lege al lui Dumnezeu, cuvînt-creație, cuvînt-destin și cuvînt- moarte. Un spațiu industrial, deci, care, prin puterea de sugestie, prin ambiguitățile și capacitatea de ghicitie a nopții, prin reversibilitatea timpului remodelat în memorie - memorie alunecînd în abis, rătăcind în imaginație - se transformă în templu. Un templu răsturnat cu stelele în jos, printre oameni, oameni ce par sfinți, călcînd cu picioarele goale sau cu încălțămintea lor plină de praf printre stele, dormind, vorbind și tăcînd în acest templu industrial cu stelele în jos, așteptîndu-l pe Godot.

Somnul, jocul, generozitatea lui Vladimir, modelarea lui Estragon prin dialog, estomparea revoltei ca o incercare de exorcizare a cauzelor ce au provocat-o, tragismul abstract al lui Pozzo redus la esență prin simbolul orbirii, mutenia în care se scufundă Lucky, uitarea care pătrunde incet ca o stare de liniște în fiecare, lipsa evenimentului dramatic și acea permanentă importanță a cuvîntului, repetat, preluat, limpezit, sugerează calea unei iluminări. Adică speranța, chiar dacă ea se produce în vis , chiar dacă este doar o impresie, în timp ce spiritul continuă să se degradeze tot așa cum și memoria se degradează, chiar dacă tipetele stridente, dezarticulate ale mutului Lucky, imobilitatea lui resemnată ne sperie și respirația divinității este prea puternică, apropierea ei este apăsătoare, aneantizatoare.

Însuși templul acesta disproporționat de mare în raport cu corpul uman a fost cîndva spart de suflul unei explozii, un cataclism amintind de Marele Potop, evocînd aceeași putere divină ce desparte civilizații printr-un gest care este început și sfîrșit, comprimînd și dizolvînd timpul, o explozie ce trăiește încă, îngropînd spațiul în praful albastru al distrugerii, nisipul tăcut al memoriei, cenușă care dizolvă obiectele cu puterea visului, astupînd urmele, înghițind realitatea.

Există o tensiune și o ambiguitate a absențelor care alimentează energia cuvintelor și poezia dramatică a spectacolului. Șine de metal rupte, îndoite de explozie, o ușă de fier mototolită, aruncată departe, printre bălți, instalații sfîșiate, straturi de hieroglife acoperind pereții de beton, conserve de Coca-Cola goale, miracolul copacului electric cu frunzele de lumină sînt mesaje, urme reale, fragmente ale unei civilizații absente. Godot, realitate sau fantezie, evocat de copilul mesager, este simbolul acestui univers ce se ascunde asemenea unui Osiris îngropat, din a cărui existență și putere magica nu se zăresc de obicei decît plantele lesing fragil, neverosimil, din pămînt. Aici însă iarba și copacii adevărați nu mai există. Explozia a devastat uscînd și arzînd totul. Există o culpă nerostită, gravă, îngropată probabil odată cu zeul. Lucky și Pozzo sînt doar fantoșe tragicomice, imagini îndepărtate în timp și spațiu ale unor existențe reale. Distorsiunea, caracterul enigmatic, izolarea acestor figuri, substanța umană evocată abrupt, parțial și abstract, le apropie de misterioasele desene de cuvinte ce acoperă zidurile, cu literele lor necunoscute și totuși familiare, evocînd o limbă uitată care ne fascinează, care ar putea fi o limbă a adevărului, o limbă adamică, în stare încă să alimenteze marile vise, legăturile cu cosmosul, în stare să explice și să ne apere de rătăcirile noastre.

Caracterul enigmatic al acestor absențe, al aparițiilor și al dispariților în întuneric, e legat de incertitudinea dorințelor noastre, le reprezintă, evocînd în aceeași măsură neîncrederea și speranța.

Dialogul muzical al actorilor, aureola gesturilor complementare, purificate, somnolente și abstracte, eliberate de gramatica scenei, amintind intimitatea unor apropieri, neliniștea singurătăților cotidiene și energia comunicării, învăluind derizoriul în magie, respiră, în rezonanță cu textul, tulburare și nostalgie. Cu simbolistica lor voit obscură, cu gesturile lor aluzive, ritualurile primitive, religioase, ajutate de hipnoza ritmurilor sonore și corporale, declanșează o emoție similară evocînd aceeași nostalgie față de sacru, avînd aceeași nevoie de vid, de spațiul din templu, de golul marilor catedrale sau de golul din piețe, de goluri imaginare, locuri care așteaptă, locuri care au nevoie să fie umplute, locuri în care e așteptată prezența divină.

Imaginile fulgurante, ca steaua de lumină în care apare bălatul, clopotul de lumină în care dansează prin bălți Pozzo și Lucky, plasa în care se zbate orbul Pozzo sau fața lui Vladimir arsă de lumina unei lanterne care-l trezește sau îl cufundă mai adînc în somn, marcînd una din întîlnirile lui cu bălatul, somnul foetal al lui Estragon sau ecoul prin care, pentru cîteva clipe, transcendentul își face simțită prezența, păstrează tonul sugestiei, precizînd doar detalii care rămîn suspendate, izolate, ca niște impresii de noapte, subiective, fluturi ai imaginației stîrniți de cuvinte, de așteptare, întregind poezia ce înconjoară copacul electric.

Iluminarea, fantezia, jocul, utopia, încrederea în salvare sînt forme de evadare ale unei umanități rănite, marginalizate, stare de conștiință dar și realitate imediată, în figura cioșardului umilit, umflat de frig și de somn, șobolan uriaș ghemuindu-se lîngă ziduri cu zîmbetul știrb și cu moartea în brațe. Frigul, somnul și spaima îl obligă mereu pe Vladimir și pe Estragon să vorbească. Dialogul lor despre salvare se desfășoară unidirecțional, maieutic, iar așteptarea, renunțarea, jocul cu absurdul, cu ficțiunea, educarea memoriei, înainte de a deveni forme de libertate, încercare de transcendență, sau cel puțin iluzia ei, sînt exercitii de rezistență și severă autodisciplină. Estragon își educă revolta infantilă, evoluînd de la refuz la înțelegere și apoi la joc, înlocuind gestul cu gîndul, învățînd în felul acesta că moartea poate fi într-adevăr acceptată, nu doar înfruntată, intrînd în dulapul electric, locul periculos în care stă Vladimir, miezul întregului spațiu, un sicriu de beton din care se scurge nisipul, adormind în cele din urmă, senin, printre cabluri.

Vladimir se umanizează în schimb prin degradare, cunoscînd o altă apropiere a morții, dureroasă, concretă, în carne. Imaginea cuplului lor în oglindă e deformată, relația dintre Pozzo și Lucky e redusă la complexul oedipic, aici abrutizat și tiranic, Lucky fiind copilul bătrîn ascultător, cu gesturi stigmatizate de frică, debitînd mecanic sunetele gîndurilor care se scurg fragmentar și confuz prin cordonul ombilical uriaș care-i sugrumă și pe care-l tîrăște prin bălți, agățîndu-i printre ruine, cordonul de carne dintre cei doi născînd o dublă dependență, ură tacită reciprocă, orbire și izolare, revoltă, Pozzo fiind tîrît prin noroi ca un prizonier al propriului sclav, tată și zeu ridicul, miniaturizare a lui Godot și a oricărei instanțe. Absurditatea și amestecul de fantastic obscur capătă dimensiune într-un moment de contrast surprinzător și violent cu degradarea și slăbiciunea lui Vladimir.

Înainte să dispară, orbul Pozzo închide încet, ca un hipnotizator, ochii lui Vladimir, vorbindu-i despre eșec, despre caracterul întîmplător al marilor clipe ale existenței, despre revolta contra memoriei, contra timpului ucigător și contra propriei neputințe, identificîndu-se cu Godot, un Godot-om la fel de disperat ca oricine, la fel de inutil, așteptarea lui Vladimir devenind mai tragică decît oricînd, umilită în esența

ei, chiar dacă seninătatea somnolentă a bătrînului cloșard pare un zîmbet încrezător.

Gesturile lui Cristian Ruch magnifice și burlești totodată, dezvăluie o umanitate ascunsă cu stîngăcie de aerul aristocratic elegant și ridicol, Pozzo avînd candoarea grandilocvenței copilului ce-și imită tatăl, clișeele fiind însă dublate de imaginea interjoară, profundă, transformînd jocul în mărturie irațională plină de gravitate, mișcările lui au un aer metafizic, ca un dans întrerupt, dilatat. Vorbele sînt firești în contratimp cu atitudinile, rupînd imaginea de sunetul ei, amplificînd prin aceasta straniul, aluzia la divinitate. Lucky, încarnat de Claude Melki, imobil, cu fața săpată adînc, cu o voce de ventriloc, pare, în tentativele sale de a dansa, de a sări, un enorm pinguin cu aripile desfăcute, dezechilibrat și incapabil să zboare, purtîndu-și într-o mînă valiza și-n cealaltă un glob pămîntesc de cauciuc umflat, spart de Estragon într-un moment de revoltă. Mișcările sclerozate de bătrîn acrobat, hainele stropite pînă sus de noroi, devotamentul aberant față de Pozzo și spaima de a nu fi abandonat evocă aceeași impresie că ceva important lipsește, se ascunde, copilul a îmbătrînit fără să înțeleagă nimic, alunecînd pe lîngă fapte, cloșardul se mulțumește cu viața asta a lui, se închide în ea ca o larvă ce nu mai vrea să iasă din ou, se cheratinizează ghemuită, înspăimîntată de ce ar putea să vadă și să înțeleagă dacă ar ieși de acolo.

Spectacolul lui Joël Jouanneau surprinde prin retorica negativă pe care încerc s-o sugerez, așa cum el însuși mereu sugerează, imaginează fără să arate și povestește fără să descrie, închizînd ochii, lăsîndu-se cucerit nu de balaurii colorați ce populează visul, ci de ceea ce naște sau cheamă imagini. De aceea mistica spațiului gol, de aceea magia artei lui David Warrilow, muzicalitatea vorbelor sale, transparența prezenței sale în Vladimir, seducția complicității cu personajul. Tandrețea atingerii personajului îi provoacă, îi dezvăluie acestuia esența, spiritul, ca realități virtuale, așa cum virtualitatea prezenței lui Godot e provocată de absența lui, de nevoia noastră de a-l cunoaște. Fragilitatea lui Philippe Demarle, Estragon, puritatea și gravitatea gesturilor sale în contradicție cu clișeele pe care personajul le adoptă față de bocancii grei, insignele, tîntele sau pantalonii sfîșiați la izbucnirile violente, notate de altfel cu subtilă stîngăcie și farmec, propune o dublă înțelegere a revoltei beckettiene, prin candoare și inteligență, retrăgîndu-se mereu în spatele cuvintelor, exprimîndu-se, ca actor, în ceea ce precede gestul ori în ceea ce îl poate sublima.

E ca și cum regizorii și actorii s-ar fi întîlnit să-și amintească un spectacol care nu se mai joacă de mult iar decorul, obiectele, nu mai există. Există doar locul unde au jucat, cuvintele și memoria care topește totul, detalii, conturări, și doar apropierea dintre ei produce involuntar energie, provocînd realități uitate, alte energii, care iau foc și ard violent, incredibil, neașteptat.

Nu e vorba aici de puterea magică a cuvîntului rostit, de limpezirile sensului ori de metamorfozele corpului actorului, de austeritatea gestului, ci de altceva, de acea poezie stranie, atît de legată de universul beckettian, de un sentiment pe care îl poți regăsi în sculpturile lui Moore sau Giacometti, și pe care am încercat să-l definesc ca poezie a absenței.

DRAGOȘ GALGOȚIU

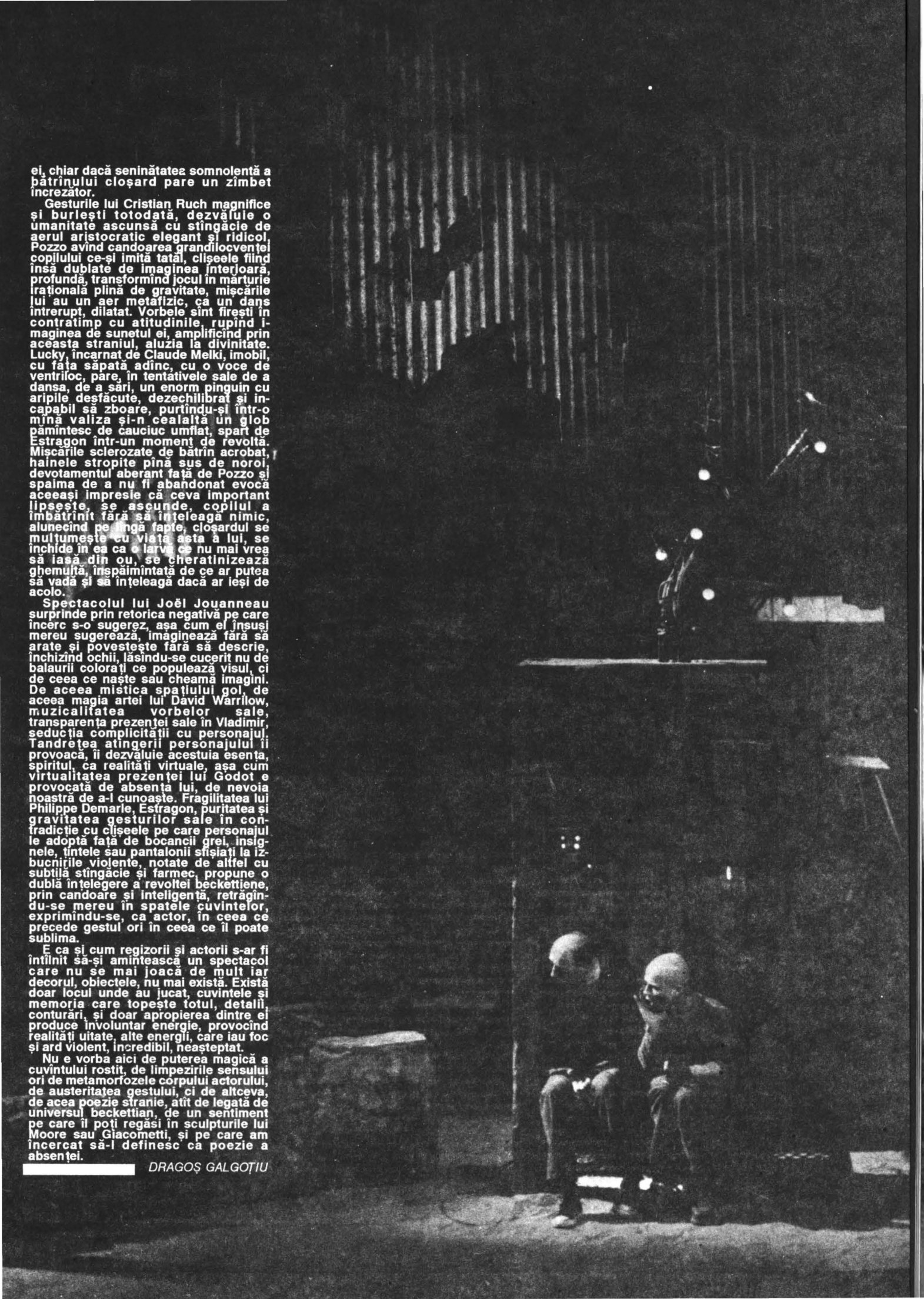


foto: sergiu anghel

SPECTACOLUL PARIS

Cel mai interesant spectacol pe care îl poţi vedea la Paris este... Parisul însuşi, cu străzile sale transformate în scene de spectacol. Dacă montarea unei piese de teatru îţi oferă privilegiul de a privi lumea prin ochii unui artist, spectacolul străzii îţi oferă şansa de a vedea lumea din interior, în infinita ei potenţialitate şi diversitate. Dacă un regizor îţi prilejuieşte o anumită lectură sau un anumit traseu într-un text, strada, cu spectacolul, dar mai ales cu spectatorii săi, este un spaţiu al tuturor lecturilor, al tuturor traseelor. Metropola, hipernutrită cultural, devine o uriaşă entitate spirituală, perpetuu gestantă, permanent născătoare de miraculos. Coabitarea, aproape la fiecare colţ de stradă, a două dimensiuni, a două spaţii, cel concret şi cel empatic, ţine într-adevăr de un anumit miracol; artistul ambulant îşi etalează "marfa" artistică în spaţiul spiritual ce se naşte în intervalele de atenţie captată sau pierdută ale privitorului. Pe măsură ce acest spaţiu creşte, "artistul" începe să-şi găsească locul şi să existe... ei pierind odată cu fluxul energizant al privirii "trecătorului oprit", care, la un moment dat, decide să reintre în realitate, redevenind "trecătorul trecător".

"Trecătorul oprit" îmi pare, acum cînd scriu, o sintagmă ce poate defini o disponibilitate spirituală; ca să poţi "vedea" - o întreagă filosofie orientală ne-o spune - trebuie să poţi opera în tine o "oprire". Semnul exterior al unei atare calităţi îmi pare a fi tocmai această înclinaţie de a te opri în faţa semnelor care, întîmplător, ne invocă fiinţa spirituală.

Miraculosul se insinuează pînă în faptul banal; ieşi dintr-o "boulangerie"cu un "crogue monsieur" din care ai apucat să muşti şi, brusc, nu mai mesteci; în faţa ta, trei măşti albe te-au absorbit într-un spaţiu unde personajul principal care joacă este eul tău, propria ta dramă în ziua aceea... Ceilalţi "gură-cască" nu fac nici ei parte din categoria celor care pur şi simplu cască gura. Categoria aceasta de "gură-cască", ce păstrează intactă marea calitate de a rămîne cu gura căscată, se constituie într-o elită de spectatori ce-şi ignoră, poate, elitismul. Pe lîngă aceştia, omul de afaceri, permanent grăbit, serios, aruncînd priviri furioase "bicliului", este un biet infirm; nimic din interiorul său nu poate locui frumosul exterior şi nimic din ceea ce este semnificativ în afară nu-i poate mişca în interior.

La două noaptea, într-un "square", un chitarist cîntă piese de John Douland. Oamenii se adună încet, se strîng unii lîngă alţii pe caldarîm, pe treptele intrărilor. Se deschid cîteva ferestre de la etaj. Se aruncă monede. Două dansatoare spectrale fac semne magice. Prospero sau prosperitatea însăşi pare a fi regizorul acestui spectacol într-un Teatru care este Oraşul însuşi.

SERGIU ANGHEL

foto: sergiu anghel

Libgart Schwar z în "Poveste de iarnă" de Shakespeare l Schaubühne in Berlin (regia: Luc Bondy)

LUC BONDY DE VORBĂ CU GEORGE BANU

Regizorul pe care-l visez este invizibil și prezent

■ Ce așteptați în mod ideal de la un actor? Ce trebuie el să însemne?

□ *Michel Piccoli este un actor ideal. El are o disponibilitate absolută, o imaginație care o depășește pe a mea și care poate, în același timp, să deranjeze în scopul de a aduce idei la care nu te așteptai, invenții care surprind și sfîrșesc prin a antrena mizanscena pe făgașuri neprevăzute inițial. Aștept de la un actor să mă uimească și chiar să mă contrazică prin propuneri care să-mi tulbure proiectul. Aștept, de asemenea, să treacă de la un rol la altul rămînînd în același timp o personalitate. Căci depersonalizîndu-se el își făurește personalitatea. În sfîrșit, aștept să provoace emoții în spectator - și mai ales în mine, care sînt primul spectator privilegiat -, cu grație și eleganță.*

Un mare actor poate fi comparat cu un mare virtuoz. Pot exista actori comparabili cu Glenn Gould, cu Horowitz, cu Serkine... Îmi plac marii virtuozi care se pun în serviciul operei. Care au nervi și sentimente personale, extreme, stăpînindu-și, în același timp, arta.

■ Și, referitor la aceasta, cum l-ați defini pe regizorul ideal? În ce ar consta astăzi activitatea lui?

□ *Regizorul pe care-l visez este invizibil și prezent. Ca într-un tablou unde nu trebuie să vezi creionul care a schițat ansamblul, pe scenă trebuie să vezi spectacolul, și nu munca de fabricație. Nu mai este loc și pentru ciornă. Pe scenă, viața trebuie să fie în întregime detașată de regizor pentru ca ea să devină într- adevăr viață. Rolul regizorului pe scenă este exact acela de a crea această viață, și nu acela de a se arăta pe sine din spatele fiecărui actor. Am oroare să recunosc regizorul în gesturile sau în accentele actorilor. De aceea îl prefer pe Noelte, care știe să dispară în actori, lui Langhoff, care este mereu prezent.*

■ În Franța se observă nu atît o criză a regiei - deși s-a discutat despre apetitul ei pentru putere, pentru dominarea prin cîțiva dintre vechii ei apărători - cît o absență a reliefului ei. Unde este tînăra regie?

□ *Și în Germania mulți tineri vor să devină actori, și foarte puțini - regizori. Unde sînt cei care trebuie să vină? Cu și mai multă neliniște ne punem întrebarea: regia nu riscă să se piardă? Nevoia de reprezentare, nevoia de ludic, pe scurt teatrul nu poate să dispară, însă nu putem fi siguri că necesitatea formelor care dau coerență și rigoare va rezista. Această voință nu există decît grație regiei. Dar mă întreb dacă această calitate nu va dispărea în favoarea a ceva mai puțin organizat. Se vorbește despre reîntoarcerea la actor. Or, actorul singur se poate "regiza" pentru un one man show, dar, din momentul în care pe scenă apar două sau trei personaje - din momentul în care există teatru -, asta devine ceva nesigur.*

Dificultatea de a descrie această meserie reprezintă propriul său pericol, căci ea nu se bazează pe nimic; marja sa de manevră este îngustă: să infiltrezi viața în actori, în personaje. Este o sarcină dificilă căci, dacă e ușor "să ai" idei, este mai greu să dai viață unui text, să oferi actorilor motivația pentru a o exprima. Să îndrumi pentru a crea viață este o activitate misterioasă. Ea se înrudește cu alchimia, și alchimia a dispărut.

Există foarte puțini regizori care îndrumă actorii ca și cum ei înșiși ar fi pe scenă. Mi s-a povestit următoarea întîmplare: prin anii '60, la München, Peter Stein îi dirija, în calitate de asistent, pe Fassbinder și pe Botho Strauss. Într-o zi, la repetiție, o actriță și-a dat seama că Stein era regizor, căci el i-a spus: "Cînd te așezi, dacă te vei lăsa într-un anume fel pe fesa stîngă pe scaun, nu vei reuși niciodată să spui corect textul. Dimpotrivă, trebuie să te scoli puțin, să te deplasezi cu cîțiva centimetri la dreapta, și atunci îl vei spune mai bine". Stein știa deja că tensiunea fizică este esențială pentru actor.

■ Ceea ce îmi spuneți mă face să mă gîndesc că actorul este un artist legat de o limbă și, în acest sens, el poate apărea ca fiind destinat unui domeniu restrîns, național. În anii '60 lucrul

asupra corpului condusese la un limbaj mai internațional, iar teatrul privilegiase, ca și societatea de altfel, adevărate fenomene de migrație. Astăzi, teatrul se erijează în loc de rezistență față de perspectiva multinațională căreia se pare că îi e destinată planeta. Prin lucrul asupra limbii, teatrul devine un loc al identităților.

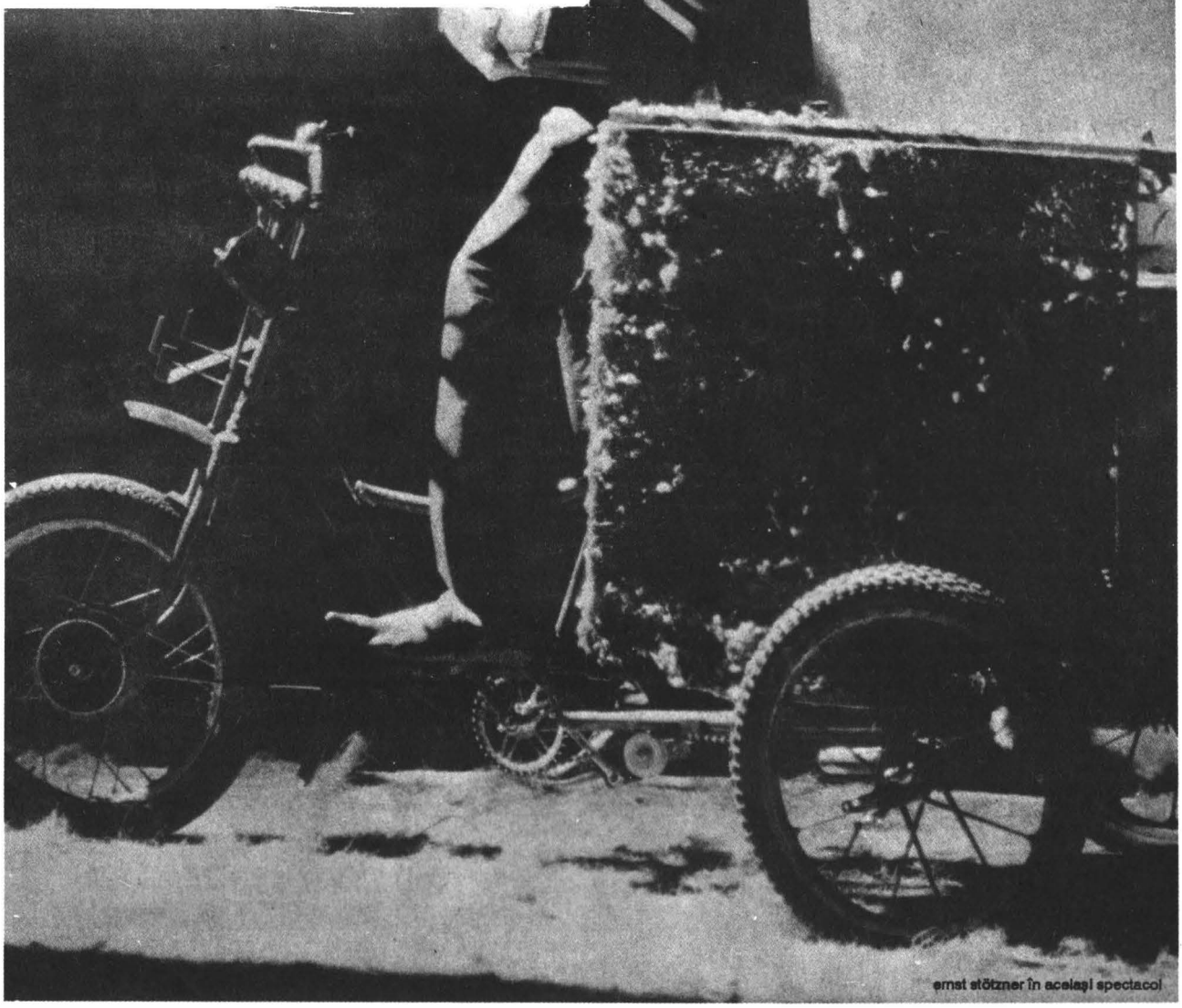
□ *Teatrul este un fenomen local căci e legat de o cultură, de o țară, de un mod de a fi. Și aceasta în ciuda Europei... Cred din ce în ce mai puțin în actorii care învață o a doua limbă pentru a putea juca în această limbă. Limba este o experiență fizică. Un actor nu va putea niciodată să-și exprime emoția într-o limbă care nu este a sa. Este foarte important de știut în ce limbă visezi. Trebuie să facem teatru în limba în care visăm. Și asta mi se pare valabil atît pentru actori cît și pentru regizori.*

■ Dincolo de limbă, mi se pare că teatrul dumneavoastră este în căutarea unei muzicalități a vocilor, a registrelor.

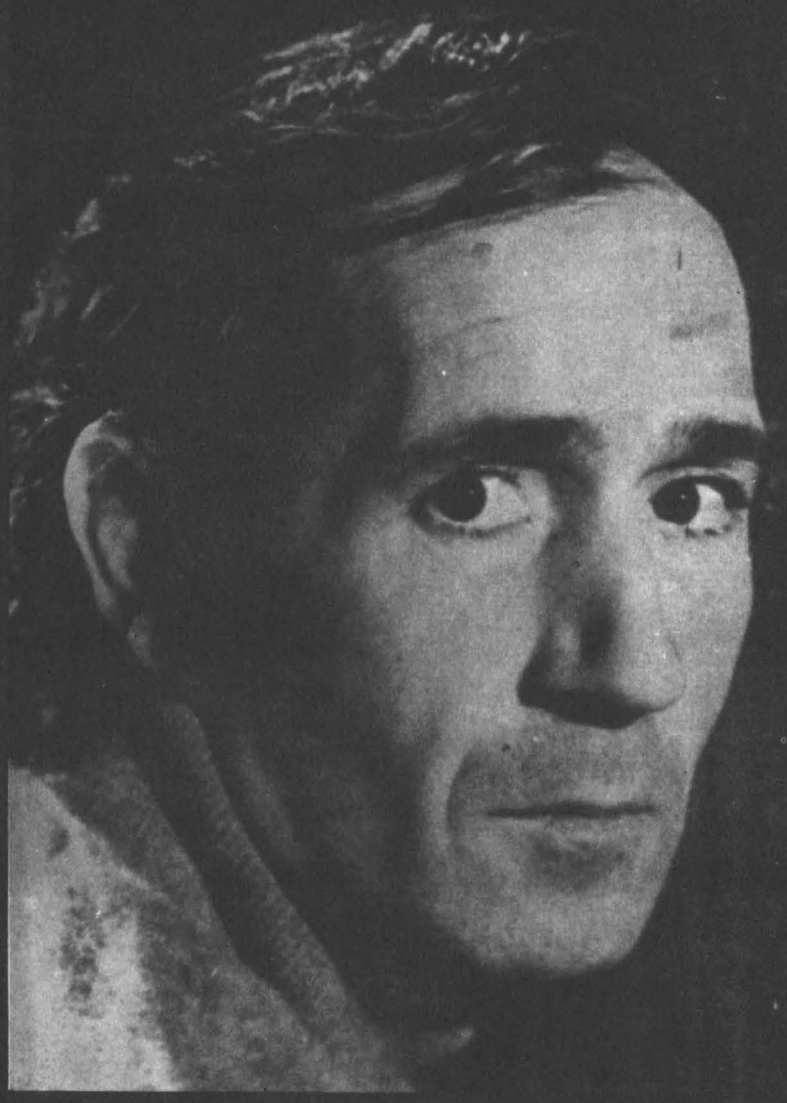
□ *Este adevărat că nu-mi place, nici în teatru nici în cinematograf, muzica ilustrativă, ci numai muzica actorilor. Îmi place ca un actor să treacă dincolo de situația din mizanscenă doar prin resursele vocii sale, atunci cînd nu este ajutat artificial de muzică pentru a depăși o poziție periculoasă. Interesante pentru mișcarea sonoră a spectacolului sînt contradicțiile, ceea ce se ciocnește, căci am oroare să aud o seară întreagă același ton. Îmi place mult să aud pașii, un strigăt, șuierături... pe scurt, mișcarea sunetelor naturale.*

Interviu reprodus din publicația franceză "Le théâtre"
(În românește de CONSTANȚA TURCOIU*)*

Luc Bondy, regizor de origine franceză, lucrează de mulți ani la Schaubühne din Berlin, unde a montat, recent, Poveste de iarnă *de Shakespeare.*



ernst stötzner în același spectacol



"VREAU SĂ-MI ÎNSEMN GÎNDURI. PENTRU MINE..."

La 31 ianuarie 1990 regizorul Alexandru Tatos a încetat din viață. Avea doar 53 de ani. De fapt, încă nu-i împlinise. Au rămas în urma lui cîteva filme, cîteva spectacole de teatru și multe, foarte multe file de manuscris (proză, scenarii cinematografice, dramaturgie, memorialistică) pe care nu a apucat să le vadă tipărite.

Publicînd în revistă fragmente din **Jurnalul** *său (în curs de apariție editorială) ne facem nu numai o datorie de suflet; avem încredințarea că oferim astfel o foarte interesantă mărturie a unui artist despre cultura și oamenii timpului său.*

ALEXANDRU TATOS

FRAGMENTE DE JURNAL (1973)

DUMINICĂ 20 MAI

Azi am deschis acest carnet de însemnări. Mărturisesc, sînt sub influența memoriilor lui Ehrenburg, pe care le citesc. Nici pe departe viața mea nu este atît de interesantă, de împănată cu atîția oameni de valoare și evenimente cruciale. Poate că de aceea nici nu a fost necesar să consemnez ceva pînă astăzi...

N-am de gînd să țin un jurnal. Vreau să-mi însemn gînduri. Pentru mine...

1. Urăsc destui oameni. Știu, nu e un sentiment care face cinste. Dar, în același timp, iubesc destui oameni. Și poate, cînd iubești, ai dreptul să și urăști.
2. Dictatorii sînt totdeauna dezinformați. E rezultatul fricii pe care o sădesc. Cad în propria lor capcană: a teroarei.
3. De fapt mi-e frică să spun tot ce gîndesc. Dacă acest carnet cade în mîna cuiva?
4. La români stomacul e mai important decît creierul. Chiar și decît picioarele...

LUNI 4 IUNIE

Spectacolul unei trupe de commedia dell'arte L'AMANTE MILITAIRE - spectacol, de altfel, mediocru, fără nici o strălucire, mi-a adus aminte de spectacolul meu cu NEBUNIA LUI PANTALONE. Astăzi, cînd mă gîndesc, cu toate imperfecțiunile sale - pentru că, rămîn convins, puteam să-l fac mai bine - a fost un început bun pentru mine: m-a adus în atenția oamenilor de teatru și, chiar profesional, eram pe un drum bun. Nu mi-am pierdut capul la cronicile elogioase pe care le-am avut, dar nici n-am știut să profit de acel moment favorabil. În afara spectacolului cu amatorii la Rîmnicu Vîlcea n-am mai lucrat nimic în teatru. Am mizat și am riscat poate prea mult pe CÎNTECUL FANTOȘEI. Apoi, am intrat în serial. De un an de zile nu m-am mai gîndit deloc la teatru. Asta ar putea să mă coste foarte mult. Lipsa de continuitate, mai ales în preocupare, s-ar putea să devină un obstacol greu de trecut. Prea sînt un fluture care zboară din floare în floare și vreau să le fac pe toate (teatru, film, TV, literatură). Pentru o anumită experiență nu strică, dar mai util este să te dedici unei singure probleme.

Sînt în tratative cu Teatrul "Bulandra" să montez o piesă acolo. Ar fi foarte bine. Încă nu am ajuns la un acord în privința textului: ultimele mele propuneri sînt POVESTIRILE DE CARNAVAL de Hans Sachs și LA GURA SOBEI de George Pell. Aștept un răspuns.

Mă gîndesc la un film format din trei skeciuri după nuvelele lui Ion Băieșu. Deocamdată n-am decît două titluri care să mă intereseze: TREIZECI ȘI OPT CU DOI și CHIȚIMIA. Aș vrea să fie un film care să expună trei moduri de a înțelege și trăi existența. Cele două subiecte sînt chiar bune, îmi plac. Rămîne să-l găsesc pe al treilea...

Au apărut tot soiul de instrucțiuni privind posibilitatea de colaborare și îngrădirea cîștigurilor. Toate acestea nu exprimă, de fapt, decît pragul falimentului în care ne aflăm. Iarăși mă întreb: unde o să ajungem?

VINERI 16 NOIEMBRIE

Ieri, Radu şi Miruna au plecat la Paris ca să lucreze o piesă cu Pintilie. I-am condus la aeroport. Am avut sentimentul că mă aflu într-un mic orăşel de provincie, din care unii dintre prietenii cu care am copiilărit reuşesc să evadeze. În orice caz, şansa îl ajută încă o dată: pleacă la timp. De ieri, alte perspective îi se deschid. Se mai întorc? N-aş putea să spun. Şi nici nu aş şti ce să-i sfătuiesc, dacă ar fi cazul. Dacă ar rămîne, poate ar fi nevoiţi să-şi caute singuri de lucru, să se zbată pentru asta. Altfel, acest oficiu îl fac alţii pentru ei. Rar mi-a fost dat să întîlnesc nişte oameni cu talentul lor, care să aibă şi atîta şansă. Le-o doresc mai departe!

Am făcut o vizită la redacţia de Teatru TV şi Nae Cosmescu mi-a propus mai multe titluri, dintre care cel mai mult mă tentează SOLDATUL FANFARON al lui Plaut. Poate că am să încep să mă gîndesc la piesă. Mi-e teamă să nu mă repet - e un gen în care am lucrat cam mult -, dar poate că nici n-am, deocamdată, altă alternativă. Îmi convine SOLDATUL FANFARON pentru că e genul de piesă pe care o pui "deoparte" şi brodezi altceva pe scheletul ei; poţi să te joci.

. . . . . .

Ieri, Emil Riman mi-a făcut o propunere concretă: să montez CHIŢIMIA lui Băieşu la Bulandra. Am citit-o. Piesa nu e lipsită de calităţi certe - cred că e cea mai bună piesă scrisă de Băieşu. Nu este, însă, un text spectaculos pentru "regie" - e o piesă de actori. Se poate ajunge la un spectacol bun - atîta tot. Nu ştiu ce să fac: s-o accept? Care ar fi avantajele? În primul rînd aş apărea pe o scenă bucureşteană şi la cel mai bun teatru. Aş lucra - mi-ar folosi ca experienţă. Aş strînge legăturile cu Băieşu. Cred că nici cronicile nu vor fi proaste.

Dezavantaje? În primul rînd, aş amîna posibilitatea de-a apărea pe "piaţă" cu un text care să-mi ofere mai multe posibilităţi de afirmare. Într-un cuvînt, "debutul" ar putea fi neconcludent.

Dar pot eu risca să refuz această piesă? Am vreo certitudine că voi primi alta? Dacă aş face şi SOLDATUL FANFARON la TV, lucrurile s-ar echilibra. Poate că aştept prea mult "evenimentul", care cine ştie cît se va lăsa aşteptat. Aşa, poate să mai fie o cărămidă aşezată la scara pe care vreau s-o urc. Trebuie să mă mai gîndesc.

Ce curios! Dacă acum doi ani primeam această propunere, aş fi sărit într-un picior de bucurie. Acum, mă codesc...

. . . . . .

MARŢI, 20 NOIEMBRIE

Ieri i-am comunicat lui Riman că sînt de acord să pun în scenă CHIŢIMIA lui Băieşu. Am avut o mare surpriză: am aflat că Riman a solicitat şi alţi doi regizori pentru această piesă, printre care şi pe Alexa Visarion. Să înnebunesc de furie! După toate ezitările mele... E de-a dreptul comic. Mă văd dintr-o dată pus într- situaţie destul de dificilă, chiar delicată. Îmi vine s-o dau dracului de afacere şi să-i spun lui Riman tot ce gîndesc despre această porcărie. Toma Caragiu şi Besoiu, cu care m-am văzut aseară şi am stat la o şuetă pînă la două noaptea, m-au sfătuit să am o atitudine mai elastică, pentru că interesul meu este să lucrez la acest teatru. Nu ştiu ce să fac. Poate că e bine să nu dau cu capul în gard, dînd frîu liber pornirilor mele, care nu sînt întotdeauna rezultatul chibzuinţei... am să văd astăzi...

. . . . . .

MIERCURI 21 NOIEMBRIE

(...) Discuţia cu Riman a trebuit s-o amîn pentru ca să ajung la timp la TV. Ciudat e că am ajuns să mă necăjesc şi să mă lupt pentru un lucru ce-l consideram o certitudine şi pentru care aveam chiar ezitări. Asta e soarta mea: nu pot obţine nimic fără să mă chinuiesc şi să mă lupt. Totodată, sînt obligat să văd limpede că mai trebuie să realizez multe pînă să cîştig încrederea celorlalţi. Prea mă văd uneori în culori frumoase. Mai am încă multe redute de cucerit.

JOI 22 NOIEMBRIE

Discuţia cu Riman, lungă şi foarte amicală, n-a dus la un rezultat precis. Am înţeles că mă preferă pe mine înaintea lui Alexa şi Cojar, dar ca să cădem de acord trebuie ca mai întîi Ciulei să-şi afişeze distribuţia - ca să vedem ce mai rămîne - iar Octavian Cotescu, care trebuie să plece pentru o lună la Paris, să afle exact data plecării.

M-am întîlnit cu Daniela Corbu, pe care n-am mai văzut-o de vreo zece ani. Imaginea mea despre ea rămăsese la fetiţa în uniformă de şcoală, care chiulea de la ore şi îmi făcea vizite dimineaţa, în perioada 1959-1960, cea mai grea şi neplăcută din viaţa mea, pentru că nu aveam nici un căpătîi. Acum e o femeie în jur de 30 de ani, care arată încă bine. M-a întrebat de prietenii noştri de atunci, interesîndu-se cîţi au mai rămas dintre ei în ţară. Într-adevăr, au plecat destul de mulţi.

DUMINICĂ 25 NOIEMBRIE

Peter Bokor mi-a povestit că Săraru şi-a dat seama abia la vizionare că LUDOVIC AL XIX-lea al lui Călinescu nu este o comedie. Probabil că-i dăduse drumul fără s-o citească. L-a pus să taie o mulţime de replici. Într-o dictatură, orice aluzie deranjează. Tot mai des aud despre asemenea lucruri.

Aseară, poate unde eram şi obosit, aveam senzaţia că nu se mai poate respira. Oraşul era întunecat - în urma economiei de lumină -, totul părea sumbru şi neplăcut. Mi-e silă.

Mîine o să am o nouă discuţie cu Riman, pentru punerea la punct a montării cu CHIŢIMIA. Lucrurile par să meargă spre bine. Din cîte înţeleg am rămas singurul candidat. Încep să-mi umble în cap idei despre spectacol. De fapt, nici n-ar trebui să mă gîndesc la piesă pînă n-am o certitudine: înseamnă să mă prind de ea şi dacă nu o pun, să mă doară.

Îmi fac tot felul de calcule: dacă aş monta CHIŢIMIA la "Bulandra", SOLDATUL FANFARON la TV şi am face un lung-metraj după "August", asta mi-ar asigura spatele - profesional şi material - pentru cîteva luni bune. Aş putea să mă gîndesc - şi să aştept! - un film, să scriu şi să mă odihnesc...

JOI 29 NOIEMBRIE

A mai rămas un singur impediment pentru ca povestea cu CHIŢIMIA să se rezolve: un rol de distribuit (Chiţimia II). Eu îl vreau pe Dan Nuţu sau pe Ogăşanu. Riman încearcă să mi-l plaseze pe Cioranu. Sper să nu se înece corabia tocmai la mal...

Ce mă nelinişteşte este, însă, altceva: am încă f arte puţine idei despre piesă, nu o stăpînesc, nu m-am gîndit suficient la ea. Poate că nici nu trebuie să caut cine ştie ce idei spectaculoase: ia urma urmei este o piesă de actori şi de atmosferă, a cărei reuşită poate să rezulte din bizarul cu care este creionată. Hety (scenograful Helmut Stürmez n.n.) mi-a propus o schiţă de decor care nu-mi displace, dar despre care n- am un punct de vedere precis, tocmai pentru că nu stăpînesc piesa. Sper să recuperez totul în scurtul timp care mi-a mai rămas.

Mă simt, însă, obosit, la capătul puterilor, fără nici un chef - într-un punct mort. Serialul (**Un august în flăcări** n.n.) cu toate frecuşurile sale, m-a supt ca pe-o lămîie. Am tot mai des ameţeli şi dureri de cap. Nu e momentul cel mai fericit să încep altceva - mai ales o piatră de încercare, cum e un spectacol la "Bulandra" - dar n-am încotro. Trebuie să-mi adun toate forţele şi să răzbesc: asemenea momente nu vin în fiecare zi.

VINERI 30 NOIEMBRIE

Am stat ieri toată ziua şi m-am gîndit la CHIŢIMIA. Treptat au început să mi se mai lămurească lucrurile şi să-mi vină idei - firește, pentru faza în care mă aflu. Cel mai important mi se pare că încep să am o imagine generală - evident, încă neclară - despre cum trebuie să arate spectacolul: văd totul ca pe un COŞMAR trăit de Chiţimia I sau Vica (sau amîndoi). În această formulă cred că s-ar contopi cel mai organic materia diversă din care este constituită piesa: realismul şi fantasmul ei, realismul şi metafora, comicul şi tragicul. Dacă voi reuşi să dau această senzaţie, concret, spectacolului, lucrul va căpăta un plus de interes. Firește totul trebuie sugerat discret, să fie mai degrabă o vagă senzaţie transmisă spectatorului.

Decorul lui Hety mă ajută foarte mult în această direcţie. Trebuie să recunosc că soluţiile propuse de el m-au condus - cel puţin indirect - către această idee. Ezitarea de a-i accepta schiţa a provenit şi din faptul că a rezolvat-o atît de repede: într-o singură zi. Poate că nu e întotdeauna nevoie să macini un lucru mult timp şi să respingi diverse variante pînă să ajungi la soluţia optimă; e posibil ca Hety să fi avut acel moment de inspiraţie pe care uneori nu-l ai nici după o sută de variante. În orice caz, lucrurile nu trebuie luate cu uşurinţă, mă voi gîndi mai departe, o voi întoarce pe toate părţile ca să fiu convins că este rezolvarea cea mai nimerită.

Doamne, de-aş avea numai energia necesară să duc toate lucrurile la bun sfîrşit! Pentru că de acum înainte începe lupta cea mare şi orice rabat voi face, orice moment de slăbiciune voi resimţi, se va aduna la sfîrşit şi va scădea preţul de vînzare. Din păcate, mă simt un pic sleit, chiar fără dorinţe şi emoţii - fără acea flacără care ar trebui să ardă acum la cea mai înaltă incandescenţă. Există un fel de indiferenţă care reacţionează în mine la tot ce-i în jurul meu. Să fie numai oboseala de vină? Ce fel de oboseală?

. . . . . .

COUPÉ

EUROMASKE

Numărul 2 (iarna 1990-1991) al magazinului trimestrial iugoslav "Euromaske", editat în limba engleză și cu o ilustrație fotografică excepțională, prezintă din nou o privire de mare interes asupra fenomenului teatral european de azi. "Dosarul" numărului este consacrat "Teatrului minorităților etnice" și cuprinde articole despre teatrul sloven în Trieste, teatrul suedez în Finlanda, teatrul maghiar în România, școala frizianã de mimă din Olanda, teatrul sorb (de origine slavă) din Saxonia germană, teatrul Pralipe Romany (născut în cartierul țigănesc din Skoplie, Iugoslavia). Articolul lui István Nánay, redactor al revistei "Színház" din Budapesta, despre teatrul maghiar din România relatează avatarurile, comune, ale oamenilor de teatru români și maghiari din Transilvania în timpul dictaturii. Faptul că mulți actori și regizori maghiari au fost nevoiți să părăsească România a influențat vitalitatea teatrului de limbă maghiară. Spectacole ale lui Harag sau Tompa Gábor sînt comentate cu aplicație de către critic. Chiar dacă nedumerește ezitarea redacțională în privința numelui orașului Cluj (scris cînd Kluj, cînd Kolozsvár), folosirea sintagmei "Transylvanian theatre", și lipsa informației reale despre teatrul din Sfîntu Gheorghe și învățămîntul superior teatral în limba maghiară, István Nánay remarcă rolul pe care teatrul îl poate avea în România post '89 în vederea redresării legăturilor culturale dintre români și maghiari. Criticul scrie, de asemenea, despre efortul de recuperare a autorilor maghiari în repertorii și despre începutul de revitalizare, pe toate planurile, a teatrului de limbă maghiară.

"Euromaske" descrie, pe mai multe pagini, Festivaluri majore și alte evenimente ale vieții teatrale europene (Edinburgh, Tampere, Festivalul Mrožek, Avignon, Mexico, SUA). Pe lîngă cronici teatrale la Furtuna, pusă în scenă la Paris de Peter Brook, și Faust, regizată la Dresda de Wolfgang Engel, apar foarte multe articole despre operă, cabaret, teatrul pentru copii, muzica rock, apariții editoriale. "Masa rotundă" a numărului se referă la compania Love Theatre din New York, ai cărei componenți, în frunte cu Peter Halasz, s-au desprins dintr-o altă companie, Squat Theatre, în 1984, după ce reușiseră să emigreze din Ungaria în 1976. Remarcată la Festivalul de la Nancy în 1977, trupa Love Theatre s-a făcut tot mai cunoscută prin experimentele pe care le-a produs, dar și prin spectacolul Andy Warhol's Last Love (Ultima dragoste a lui Andy Warhol). ■ *M.P.*

CĂLĂI ȘI VICTIME

La Teatrul Național din Londra se joacă în stagiunea curentă o piesă inspirată de mutațiile politice din țările Europei centrale și de Est, în toamna lui '89: The Shape of the Table (Forma mesei) de David Edgar. Masa din titlu e cea la care stau împreună foști deținuți politici și foștii lor temniceri, discutînd viitorul țării. Dramaturgul nu are în vedere o țară anume, ci încearcă să surprindă problematica în esența ei, cu translarea semnificațiilor într-o zonă cît mai apropiată de o filosofie a politicii extrasă dintr-o evoluție istorică unică. Piesa urmărește declinul unui prim-secretar de partid comunist și ascensiunea unui scriitor care, după ce a făcut închisoare politică, ajunge Președintele țării. Printre celelalte personaje: în tabăra guvernamentală - un prim-ministru de formație comunistă clasică dar cu vederi largi; un secretar general al sindicatelor, comunist din generația mai tînără, singurul care rămîne în funcție la sfîrșitul piesei, un tînăr activist tehnocrat, interesat, din motive personale, de succesul reformei; opoziția include un intelectual catolic, un lider al studenților și, mai ales, un fost prim-secretar general comunist de orientare liberală, ce revine după 20 de ani în arena politică și care, convins că partidul comunist nu va putea rămîne la putere oricîte reforme ar accepta, susține calea unei social-democrații cu rădăcini în mișcările revendicative care au zguduit regimurile comuniste de-a lungul anilor. Fascinat de această colaborare dintre persecutați și cei ce au dispus persecutarea lor, de mecanismele cedării și preluării puterii, de consecințele complexe ale unui fenomen politic fără precedent, David Edgar afirmă că și-a propus în primul rînd să formuleze întrebări, mai puțin să descopere răspunsuri. Dacă piesa se ocupă, în principal, de evenimentele petrecute în Polonia și în Cehoslovacia, autorul a început ulterior lucrul la un film despre România pentru Canalul 4 al BBC. Este vorba "despre oameni care trăiau, în termeni românești, o viață <normală> și care s-au trezit angrenați în Revoluție. Încerc să comentez ce au simțit ei, ce s-a întîmplat ulterior, pînă la un anumit punct, și ce concluzii pot fi extrase de aici."

■ *D.NICODIM*

PLAYS & PLAYERS

Numărul din decembrie 1990/ ianuarie 1991 al celebrei publicaţii britanice de teatru are cîteva puncte de atracţie. Trei conversaţii cu Peter Brook, Brian Cox şi Thelma Hoit. Un regizor, un actor, un producător. Trei poziţii-cheie în dinamica fenomenului teatral. Peter Brook vorbeşte despre experienţa sa privind Furtuna la Glasgow, cu actori africani. Spune Brook, "Această noţiune a regizorului autocrat este depăşită, şi astăzi observăm că regizorul care cere trupei să-i ilustreze ideile poate să fie ceva bun, dar este mai rău decît atunci cînd regizorul are simţul orientării pe care îl deţine orice ghid bun". "Cine este regizorul ca să îl lipsească pe actor de libertatea sa? Ştiu, şi mi-am dovedit mie însumi, că gîndirea mea este infinit mai slabă decît atunci cînd gîndim împreună, prin şi cu actorii."

Thelma Hoit este o producătoare internaţională de mare suprafaţă în lumea teatrului britanic. E la originea multor antreprize de succes ale Teatrului Naţional din Londra. Cariera ei de producător internaţional a început cu un mare succes, aducerea Teatrului Rustaveli din Georgia la Londra, cu Richard III. "Atunci am realizat - spune Thelma Hoit - cît de mult poate o altă limbă să servească această piesă şi s-o facă în mod strălucitor. Şi m-am gîndit că dacă se poate acest lucru în lume, cu piese accesibile tuturor, asta înseamnă că pot să aduc o mare contribuţie." A debutat ca actriţă şi ca manager lucrînd cu Charles Marowitz. Împreună au înfiinţat teatrul Open Space, în Tottenham Court Road, în vara lui '68 aflîndu-se, de atunci, în avangarda mişcării fringe. Lucrează acum la Trei surori împreună cu Vanessa Redgrave şi regizorul georgian Robert Sturua. Ceea ce o interesează enorm, cînd pregăteşte producţia unui mare spectacol, este calitatea starului. "Cred că distribuirea numelor de dragul numelor poate produce dificultăţi. Adesea distribuirea numelor o faci pentru siguranţa încasărilor, dar apoi, tot din consideraţii fihanciare, vezi că trebuie să distribui, în jurul starului, nume mult mai puţin cotate. Toţi am văzut spectacole unde s-a întîmplat acest lucru."

Pe Brian Cox publicul român l-a putut vedea în Regele Lear. Autor al unei cărţi (Salem to Moscow. An actor's Odyssey) - (De la Salem la Moscova. Odiseea unui actor) care reface traseul său de actor dar şi de pedagog pe mai multe scene europene, Brian Cox este un interpret de forţă, cu o ştiinţă a compunerii expresivităţii teatrale care fascinează. Este, de aceea, invitat în multe ţări să ţină cursuri, prelegeri despre arta actorului de teatru. Părerile sale despre teatrul britanic sînt expuse deschis. Brian Cox remarcă, de pildă, sărăcia peisajului dramaturgic acum. "Dacă te uiţi spre Irlanda - ei au oameni ca Brian Friel sau Tom Murphy, atît de puternici şi atît de legaţi de cultură. Nu-i acelaşi lucru în Anglia. Sînt prea multe mişcări marginale. Încă nu am prins exact tonul a ceea ce este cultura noastră. E atît de aluvionară şi de variată, şi tot ce poate face Naţionalul este să conserve asta pentru noi - cîte ceva din tot. De asta trupe ca Cheek by Jowl sau Complicité ar trebui să fie mai pregnante - indiferent de ce crezi despre valoarea lor. ■ *M.P.*

REVUE D'HISTOIRE DU THÉÂTRE

Înfiinţată în 1948 şi succedînd unui Buletin trimestrial, "Revue d'histoire du théâtre" este o publicaţie de mare interes intelectual a Societăţii de Istorie a Teatrului din Franţa. Apare, deci, trimestrial şi acoperă o largă zonă din istoria teatrului. Ultimul număr (4/1990) publică un amplu comentariu al lui Gérard Piacentini despre "Referentul filosofic - caracter al personajului în teatrul lui Samuel Beckett", un articol evocator despre "Verişoara mea din Bucureşti, Elvira Popescu. Cariera românească a Elvirei Popescu" (de Ecaterina Cleynen - Serghiev) şi o relatare despre experienţa lui Pierre Lefèvre la Centrul teatral al Şcolii Julliard de la New York (scrisă de Constance Valis Hills). Importantă şi deosebit de utilă este secţiunea "Livres et Revues" unde sînt publicate amănunţite recenzii despre volume recent apărute (în anii 1988- 1990). Cîteva titluri recenzate, Odette Aslan, Strehler; Martine de Rougement, La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle; Karyna Wierbicka- Michalska, Les acteurs étrangers à Varsovie de 1795 à 1830; Marco De Marinis, Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia şi altele. ■

Cînd tăcerea e de aur

Printre cele mai izbutite medalioane pe care televiziunea le-a dedicat în ultima vreme maeştrilor teatrului românesc s-a numărat fără îndoială şi cel intitulat parcă Visul şi consacrat creaţiei regizorale a lui Liviu Ciulei la Teatrul «Bulandra», urmărită pe parcursul edificării spectacolului Visul unei nopţi de vară de Shakespeare. Tentative similare s-au făcut desigur şi în trecut, chiar în urmă cu mai bine de 20 de ani, iar reluarea — şi eventuala lor extindere — nu poate fi decît salutară.

Surprins plăcut de calitatea deosebită a filmului, impresionînd deopotrivă prin naturaleţea şi pregnanţa portretizării, n-am ezitat să-i felicit pe realizatorii peliculei: operatorul Nicolae Niţă şi redactorul Lucia Hossu Longin. Metaforita bombastică, delirantă, atît de frecventă încă în comentariile de la televiziunea noastră «liberă», dispăruse cu totul, în locul ei înfăţişîndu-ni-se, cu o binecuvîntată emoţie, ce se putea numai ghici, posibilitatea pătrunderii într-un fascinant univers de creaţie. Iar firescul, simplitatea, căldura umană aparţineau nu numai desăvîrşitului magician al scenei, ci şi celui care il filma, nu altfel decît cu simplitate, firesc şi căldură umană, tocmai de aceea emoţionîndu-ne.

Imaginile acestui film despre truda şi bucuria creaţiei m-au urmărit multă vreme. Sigur, totul era foarte bine filmat, foarte bine făcut, dar parcă mai trebuia să existe o explicaţie, care îmi scăpa. Era doar pentru prima dată cînd un subiect de critică teatrală, semnat de Lucia Hossu Longin, nu mă deranjase deloc! Dimpotrivă. Îmi făcuse o mare plăcere! Pînă la urmă am înţeles. Spre meritul ei, cunoscuta comentatoare a fenomenului nostru teatral se abţinuse, de astă dată, de la orice comentariu. Iar tăcerea ei se dovedise, într-adevăr, de aur. Drept care am considerat de datoria mea să-i mulţumesc încă o dată, în scris.

VICTOR PARHON

COUPÉ

FĂRĂ PARTENER

"Cea mai interesantă manifestare socio-artistică din Polonia anilor 1980" - astfel au fost calificate de mulţi spectacolele trupei "Alternativa portocalie" din Wroclaw. Aceste spectacole, de regulă happening*-uri pe teme politice de actualitate, au lansat formula (ironică, desigur) "suprarealism socialist", definind modalitatea de abordare a subiectelor, printre care s-au numărat, de-a lungul anilor, grevele studenţeşti şi muncitoreşti, avatarurile Pactului de la Varşovia, tensiunile etnice din URSS ori, mai modest, evenimente precum "Ziua Milităianului". În ciuda interesului arătat de "Alternativa portocalie" faţă de serbări precum aceasta din urmă (sau poate tocmai din cauza interesului), forţele de ordine au intervenit nu o dată în desfăşurarea spectacolelor, aspect luat în calcul, de altfel, de către membrii trupei. Mai mult chiar, scontat. Pînă acolo încît mai nou, odată cu tot mai larga democratizare a vieţii politice şi sociale poloneze, "Alternativa portocalie" îşi simte primejduită existenţa: în lipsa conflictelor cu miliţia* happening*-urile sale şi-au pierdut substanţial din forţă şi sarcasm. Rău cu rău, dar...?* ■

UN "NOU VAL" ÎN DRAMATURGIE

*În ultimul timp, critica poloneză de specialitate constată cu satisfacţie întoarcerea, nu la, ci către teatru a multor prozatori, poeţi ori eseişti. Printre aceştia: Maria Nurowska (*Căsătoria Mariei Kowalska*), Slawomir Lubinski (*O zi de vară ca altele*), Urszula Koziol (*Arşură la stomac*) ş.a. Una dintre cele mai recente şi mai strălucitoare "convertiri" - scriitorul Woldzimierz Pazniewski cu piesa* Mă întorc îndată. ■

TEATRU ŞI OPERĂ

Una dintre ultimele premiere ale anului trecut la Opera din Frankfurt am Main (după Boema *de Puccini pusă în scenă de Volker Schlöndorff cu Ileana Cotrubaş în rolul Mimi) a fost* Ascensiunea şi decăderea oraşului Mahagonny *de Kurt Weill, operă al cărei libret este semnat de Bertolt Brecht. Regia montării - avînd o distribuţie internaţională condusă dirijoral de Steven Sloane - îi aparţine lui Arie Zinger, aflat la primul său spectacol de operă. Tînărul regizor israelian, care lucrează de mai mulţi ani în Germania (unde a fost, o vreme, asistentul lui Peter Zadek), se "aliniază" astfel unei tendinţe tot mai pronunţate de cîva timp: afluxul spre operă al regizorilor de teatru. Este, s-ar părea, o colaborare avantajoasă pentru ambele "părţi".* ■

SHAKESPEARE ÎN FESTIVAL...

Începutul stagiunii în Germania a marcat şi apariţia unui nou festival de teatru, intitulat "Forme '90" şi dedicat exclusiv lui Shakespeare. Două mici oraşe de provincie, Braunschweig şi Wolfenbüttel, au găzduit, timp de cîteva zile, dezbateri, conferinţe, expoziţii tematice şi, bineînţeles, spectacole. De fapt, doar patru. Dar două dintre ele au fost Furtuna *lui Peter Brook şi* Titus Andronicus *al lui Peter Steinl* ■

...ŞI ÎN REPERTORIU

În numai două luni, în Germania au avut premiera cinci spectacole cu piese shakespeareane: Poveste de iarnă *la Berlin, în regia lui Luc Bondy,* Hamlet *şi* Regele Lear *la Bremen, cel dintîi în regia lui András Fricsay, cel de al doilea (spectacol de teatru/balet) în regia şi coregrafia lui Johann Kresnik,* Romeo şi Julieta *la Hamburg, în regia lui Michael Bogdanov, şi* Macbeth *(în prelucrarea lui Heiner Müller) la Bonn, în regia lui Peter Eschberg. Dacă le adăugăm un spectacol cu* A douăsprezecea noapte *la Basel (Elveţia), în regia lui Stephan Müller, putem conchide că Shakespeare este "bine reprezentat" în spaţiul germanofon.*

■ A.G.

PRIMUL RĂSPUNS LA CHESTIONARUL TEATRUL AZI

- Cum v-ați procurat revista (abonament, chioșc de difuzare a presei, difuzori particulari).
- Urmăriți cu oarecare regularitate publicistica teatrală?
- Ce articole v-au interesat în mod special în revista noastră? (interviuri, cronica dramatică, informațiile externe).
- Aveți de formulat observații cu privire la:
  - opiniile exprimate
  - stil
  - ilustrație
  - grafică?
- Apreciați în mod deosebit contribuțiile unui anume autor?
- Ce subiecte ați dori să trateze revista?
- Cît de des mergeți la teatru?
- Urmăriți programul vreunui anumit teatru?
- Ce fel de spectacole v-ar interesa astăzi?
- Credeți că revista noastră ar putea contribui la înviorarea vieții teatrale din țară? În ce fel?
- Aveți intenția să vă abonați la revistă? (în cazul în care doriți s-o faceți, poziția revistei în catalogul de abonamente este 116).
- Ce ocupație aveți?
- Numele și adresa dvs.

Vă rugăm să răspundeți la chestionar pe adresa redacției: "TEATRUL AZI", Str. Constantin Mille nr. 5-7-9, cod 70701, București. Completarea rubricilor nume și adresă este necesară numai în cazul în care doriți ca opiniile dumneavoastră să fie publicate în revistă sau doriți să vi se răspundă personal, în scris.

1. Se poate spune cu certitudine că revista "Teatrul azi" este mult mai greu de procurat decît fosta revistă "Teatrul" (chiar așa, de ce i s-a modificat denumirea?). Deși cu o formă grafică și cu un conținut vizibil îmbunătățite, se pare că tirajul este - curios! - mai scăzut, altfel nu-mi pot explica de ce nu se găsește la chioșcurile de difuzare a presei și la difuzorii particulari. Să fiu sinceră, nu mi-am făcut abonament neavînd siguranța că voi primi cu regularitate (!) fiecare număr. Pot spune că am procurat revista aproape întîmplător, deoarece cu toate că o căutam în mod special era aproape o întîmplare să o găsesc. Primele trei numere le-am cumpărat de la un chioșc (1 și 2) și de la un prieten (3). Următoarele - vreau să spun numerele 5 și 6, deoarece pe 4 nu am avut de unde să-l iau - le-am cumpărat din foaierul Teatrului "Bulandra". De fapt, cred că este un lucru foarte indicat ca această revistă să se vîndă în foaierele tuturor teatrelor din capitală și din țară, deoarece ar fi cumpărată exact de cel care o caută în zadar în oraș, deci de către cei interesați de fenomenul teatral.

2. Da, pot spune că citesc cu regularitate acest tip de publicistică, nu numai în revistele sau ziarele specializate ("Luceafărul", "Amfiteatru", "Spectator" - alci referindu-mă la cultură în general), cî și în cotidianele care au o rubrică permanentă de critică și actualitate teatrală ("Viața capitalei", "Opus").

3. Cel mai mult mă interesează "Cronica dramatică", pe care o citesc "cu sfințenie", dar numai după ce vizionez eu însămi spectacolele respective, deci după ce îmi formez o părere. Desigur, acest lucru se referă numai la spectacolele din București.

4. După cum am mai spus, revista conține o serie de îmbunătățiri față de formula veche. Cred, totuși, că fotografiile color (nu numai pe copertă) ar contribui la acestea, fiindcă - nu știu dacă ați observat - dacă ați răsfoi în fugă un număr, la întîmplare, al revistei, veți constata că predomină negrul (!).

... Însă am observat cu bucurie că a fost reluat un "obicei" oricînd binevenit: acela de a publica pe copertă fotografii ale actorilor teatrului românesc. V-aș sugera - de fapt chiar vă rog! - să continuați acest lucru, acordînd o mai mare atenție actorilor tineri!

5. Din păcate în ziua de astăzi munca la o revistă de cultură a devenit un act de curaj. Eu cred că toți redactorii și colaboratorii dumneavoastră ar trebui felicitați, pentru că fac un lucru minunat contribuind la o revistă de care avem realmente nevoie. Cred că această revistă ar putea contribui la înviorarea vieții teatrale - și chiar o face, prin întreg conținutul său.

6. M-aș bucura dacă aș găsi în "Teatrul azi" o rubrică permanentă cu interviuri și date despre actorii tineri de la noi din țară, cărora cred că nu li se acordă o atenție suficientă. Nu este vorba, desigur, de reclamă, cî doar de dorința simplului spectator care vrea să afle cine sînt și ce gîndesc cei pe care teatrul românesc de azi și mai ales de mîine poate conta. I-aș include alci pe Emilia Popescu, Claudiu Bleonț, Maia Morgenstern, Teodora Mareș, Dan Puric, Oana Pelea, George Alexandru, Adriana Moca și mulți alții. Sper ca în viitoarele numere ale revistei cititorii să se poată întîlni cu acești actori minunați.

7. Merg la teatru aproape săptămînal, cu excepția perioadei de sesiune. Îmi place să revăd spectacolele.

8. Da, mă interesează în mod deosebit repertoriul Teatrului "Bulandra", pe care îl consider cel mai bun teatru din țară și pentru ai cărui actori am o foarte mare admirație!

9. Nu știu dacă există un anume fel de spectacole care ar trebui să intereseze mai mult, și dacă există, care ar fi criteriile pe baza cărora acestea ar atrage publicul mai mult decît altele. Cum spunea și Shakespeare, "teatrul este oglinda vremii", cu alte cuvinte mergem la teatru ca să ne privim obiectiv pe noi înșine în raport cu lumea - bună sau rea - în care trăim. Dacă respectă această condiție - de a fi "oglindă a vremii" - orice spectacol este bine venit. Nu neg însă faptul că întotdeauna au fost preferate comediile, deoarece... "ridendo castigat mores", nu-l așa?

10. Nu am intenția să mă abonez la revistă, din motivul pe care l-am expus la început. În schimb, voi trece periodic pe la redacție pentru a-mi procura fiecare număr.

11, 12. Mă numesc Dana Nedelcu și sînt studentă la Facultatea de Limbi Străine a Universității din București, secția Engleză-Română.

Adresa mea este: str. Pădurea Craiului nr.1, bl. B2, sc.5, et.7, ap.204, 74626 București.

În încheierea răspunsurilor acestui chestionar aș dori să vă urez mult, mult succes în această muncă minunată pe care o depuneți pentru slujirea teatrului românesc!

DANA NEDELCU

P.S. Ce se întîmplă cu almanahul "Gong"?

NOTA REDACȚIEI. Publicăm acest răspuns pentru că a sosit primul. Mulțumim fidelei noastre cititoare atît pentru bunele aprecieri cît și pentru sugestii. Organizarea unui sistem de difuzare eficient se înscrie printre preocupările noastre prioritare. Totodată, drept "premiu de încurajare" pentru perseverența cu care caută revista, îi oferim un exemplar din nr.4, din fondurile noastre secrete, pentru completarea colecției.

SOMMAIRE

ANTITHÈSES: Dumitru Solomon, Les théâtres, les pièces, les lois. Les nouvelles lois économiques imposeront-elles aussi de nouvelles lois artistiques? **(p.4)** ● **L'ENQUÊTE DE LA REVUE "TEATRUL AZI"** continue: **Gabriel Rusu** répond **(p.8)** à la question "La dramaturgie roumaine du point de vue de la critique littéraire" ● Dans un article intitulé "Le petit monde du théâtre" le critique **Mircea Ghiţulescu** commente quelques problèmes posés par le premier Festival National de Théâtre "I.L.Caragiale" **(p.10)** ● **DIALOGUE:** Entretiens avec Irina Petrescu, grande actrice du théâtre roumain **(p.11)** et avec Bernard Faivre D'Arcier, directeur dans le Ministère de la Culture, France **(p.45)** ● **IDÉES: Bernard Dort.** Le temps en jeu **(p.16)** ● **CHRONIQUES DRAMATIQUES.** Points de vue opposés ou compiémentaires concérnant plusieurs spectacles: **Merlin** par Tankred Dorst, **Les Oiseaux** par Aristophane, **Les Liaisons dangereuses** par Christopher Hampton, **Le Rêve** par August Strindberg **(p.20-34)** ● **RELIEFS.** Entretien avec l'écrivain français **Sylvaine Zaborowski,** à l'occasion de son début en tant qu'auteur dramatique sur la scène du Théâtre National, Cluj **(p.42)** ● **L'AVANT-SCÈNE DU DRAMATURGE: Madame Bovary ce sont les autres,** texte dramatique de Horia Gârbea **(p.48)** ● **LA CIVILISATION DE L'IMAGE.** "Le Rève de plusieurs nuits d'été" - les architectes-scénographes **Paul Bortnovski** et **Dan Jitianu** à propos du projet de réaménagement d'une importante salle de théâtre bucarestoise **(p.64)** ● **Jean-Pierre Thibaudat,** Bucarest: le docteur Théâtre. Les opinions du critique théâtral du journal français "Libération" concemant le spectacle d'Andrei Serban **Une trilogie antique (p.74)** ● **LA SCÈNE DU MONDE. Milan Kundera** sur le dramaturge-président Vaclav Havel **(p.80); Spyros Vrahoritis,** Le grec ancien comme masque du langage théâtral **(p.80); Luc Bondy** s'entretient avec **George Banu (p.86)**

CONTENTS

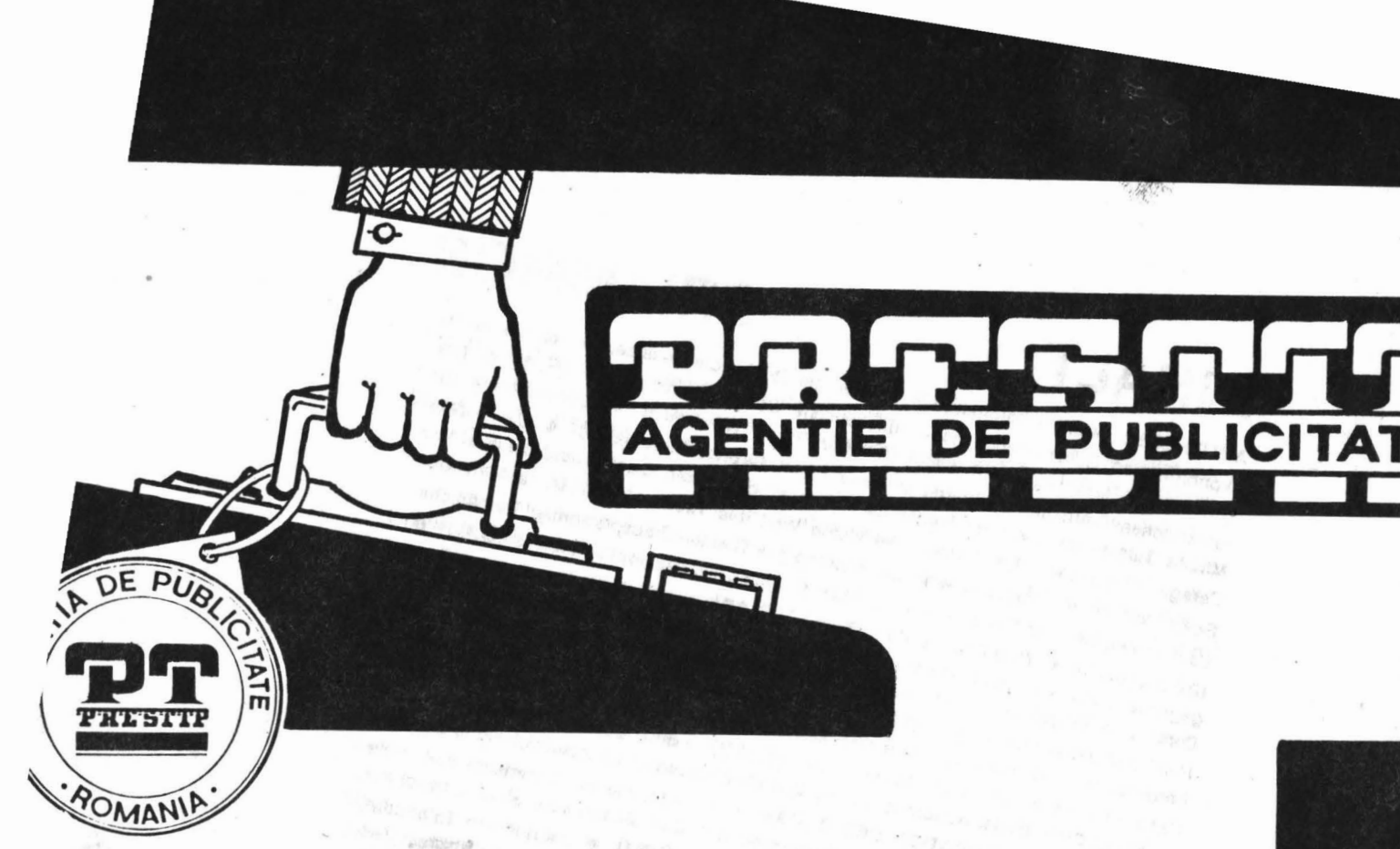
ANTITHESES: Dumitru Solomon, The theatres, the plays, the laws. Will the new economic laws impose new artistic ones too? **(p.4)** ● **"TEATRUL AZI" CONTINUES TO INVESTIGATE.** In this issue, **Gabriel Rusu** answers **(p.8)** the question "What is the literary critics' view of Romanian drama?" ● In "The small world of the theatre" **(p.10)** critic **Mircea Ghiţulescu** comments on several problems raised by the first I.L. Caragiale National Theatre Festival ● **DIALOGUE.** Talking to actress **Irina Petrescu,** a major presence in the Romanian theatre **(p.11)** and to Bernard Faivre D'Arcier, director in the French Ministry of Culture **(p.45)** ● **IDEAS. Bernard Dort.**Time in the game **(p.16)** ● **REVIEWS.** In this issue, contrary or complementary views of several productions, such as **Merlin** by Tankred Dorst, **The Birds** by Aristophanes, **Les Liaisons dangereuses** by Cristopher Hampton, **The Dream** by August Strindberg **(p.20-34)** ● **RELIEFS.**Talking to **Sylvaine Zaborowski,** the French authoress, on the occasion of her debut as a dramatist on the stage of the National Theatre, Cluj **(p.42)** ● **THE DRAMATIST'S PROSCENIUM. It's the Others Who Are Madame Bovary,** a dramatic text by Horia Gârbea **(p.48)** ● **THE CIVILIZATION OF THE IMAGES.** "The dream of several midsummer nights" - **Paul Bortnovski** and **Dan Jitianu,** architects-cum-designers, discuss the project of rearrangement and refitting of an important theatre space in Bucharest **(p.64)** ● **Jean-Pierre Thibaudat,** Bucharest: doctor Theatre. The theatre critic of the French daily "Libération" expresses his view of Andrei Serban's production **An Ancient Trilogy (p.74)** ● **THEATRE AT LARGE. Milan Kundera** on the dramatist-president Vaclav Havel **(p.80); Spyros Vrahoritis,** The language of ancient Greece as a mask of the theatrical language **(p.80); Luc Bondy** talks to **George Banu (p.86)**

INHALT

ANTITHESEN: Dumitru Solomon, Die Theater, die Stücke, die Gesetze. Werden die neuen ökonomischen Gesetze auch neue künstlerische Gesetze durchsetzen? **(S.4)** ● Die "Teatrui-Azi"-Rundfrage geht weiter. Auf die Frage "Was meint die Literaturkritik zur rumänischen Dramatik?" antwortet in diesem Heft **Gabriel Rusu (S.8)** ● Der Kritiker **Mircea Ghiţulescu** zu einigen Fragen die sich durch den ersten Theater-Landesfestival "I.L. Caragiale" ergaben - im Aufsatz "Die kleine Welt des Theaters" **(S.10)** ● **DIALOG.** Gespräche mit Irina Petrescu, einer der erstrangigen Theaterschauspielerinnen Rumäniens **(S.11)** und Bernard Faivre D'Arcier, Direktor im Kulturministerium Frankreichs **(S.45)** ● **IDEEN. Bernard Dort.** Die Zeit im Spiel **(S.16)** ● **CHRONIK.** In diesem Heft, gegensätzliche oder komplementäre Stellungen zu Vorstellungen wie **Merlin** von Tankred Dorst, **Die Vögel** von Aristophanes, **Die gefährlichen Liebschaften** von Cristopher Hampton, **Der Traum** von August Strindberg **(S.20-34)** ● **PROFILE.** Ein Gespräch mit der französischen Schriftstellerin **Sylvaine Zaborowski** anlässlich ihres Bühnendebüts am Nationaltheater in Cluj/Kiausenburg **(S.42)** ● **DIE VORBÜHNE DES STÜCKESCHREIBERS. Madame Bovary sind die anderen,** Bühnentext von **Horia Gârbea (S.48)** ● **DIE ZIVILISATION DES BILDES.** "Der Traum einiger Sommernächte" - die Architekten und Bühnenbildner **Paul Bortnovski** und **Dan Jitianu** über einen Entwurf zur Umbildung eines wichtigen bukarester Theatersaales **(S.64)** ● **Jean-Pierre Thibaudat,** Bukarest: der Doktor Theater. Die Meinungen des Theaterkritikers der französischen Zeitschrift "Libération" zur von Andrei Şerban inszenierten Vorstellung **Eine antike Trilogie (S.74)** ● **WELTBÜHNE. Milan Kundera** über den Stückeschreiber und Präsidenten Vaclav Havel **(S.80)**; **Spyros Vrahoritis,** Altgriechisch als Maske der Theatersprache **(S.80)**; **Luc Bondy** im Gespräch mit **George Banu (S.86)**

SUMARIO

ANTÍTESIS: Dumitru Solomon, Los teatros, las obras teatrales, las leyes - ¿impondrán tal vez las nuevas leyes economicas también nuevas leyes artisticas? **(p.4)** ● **LA ENCUESTA "TEATRUL AZI"** "¿Cómo considera la critica literaria la dramaturgía rumana?" - contesta **Gabriel Rusu (p.8)** ● El critico **Mircea Ghiţulescu** comenta en el articulo "El pequeño mundo del teatro" unos de los problemas surgidos en el primer Festival Nacional de Teatro "I.L.Caragiale" **(p.10)** ● **DIÁLOGO.** Conversación con Irina Petrescu, una de las grandes actrices del teatro rumano **(p.11)** y con Bernard Faivre D'Arcier, director en el Ministerio de Cultura de Francia **(p.45)** ● **IDÉAS. Bernard Dort.** El tiempo en juego **(p.16)** ● **LA CRONICA TEATRAL.** En este numero, puntos de vista diferentes o complementarios sobre unos espectáculos como **Merlin** de Tankred Dorst, **Los Pájaros** de Aristófanes, **Los enlaces peligrosos** de Cristopher Hampton, **El sueño** de Strindberg **(p.20-34)** ● **REALCES.** Una conversación con la autora francesa **Sylvaine Zaborowski** con la ocasión de su estreno en la escena del Teatro Nacional de Cluj **(p.42)** ● **EL PROSCENIO DEL DRAMATURGO Horia Gârbea,** La madame Bovary son los otros **(p.48)** ● **LA CIVILISACIÓN DE LA IMAGEN.** "El sueño de unas noches de verano" - los arhitectos escenógrafos **Paul Bortnovski** y **Dan Jitianu** sobre un proyecto de reacondicionamiento de una importante sala de teatro de Bucarest **(p.64)** ● **Jean-Pierre Thibaudat,** Bucarest: el medico Teatro - las opiniones del critico dramatico del periodico "Libération" sobre el espectáculo de Andrei Şerban, **Una trilogía antigua (p.74)** ● **EN LOS ESCENARIOS DEL MUNDO: Milan Kundera** sobre el dramaturgo-presidente Vaclav Havel **(p.80)**; **Spyros Vrahoritis,** El greco antiguo como máscara de un lenguaje teatral **(p.80)**; **Luc Bondy,** Conversaciones con **George Banu (p.86)**



Agenţie specializată în publicitate prin presă, vă oferă posibilitatea de promovare a intereselor dumneavoastră în paginile a peste 80 de publicaţii.

vă pune la dispoziţie:

- **spaţii de mică şi mare publicitate, a/n şi color, interviuri, publireportaje etc., în ziare şi reviste (săptămînale, lunare, bilunare, trimestriale, anuale).**
- **spaţii de reclamă în publicaţiile româneşti ce se tipăresc şi se difuzează în circa 85 de ţări de pe toate meridianele lumii în limbile: română, franceză, engleză, germană, italiană, spaniolă, rusă şi chineză şi de asemenea difuzarea gratuită peste hotare a pliantelor sub formă de suplimente la publicaţiile respective.**
- **conceperea de texte şi slogane publicitare, machetare artistică, fotografiere a/n şi color, tipărirea şi livrarea la „cheie" a unei game vaste de lucrări: pliante, cataloage, cărţi tehnice, calendare, agende, afişaje matriciale dinamice cu ecran 960 x 70 cm şi orice alte materiale de publicitate şi protocol.**
- **grafică pentru firmă sau produs, sigle, mărci, ştampile, antete, etichete, ambalaje şi alte materiale necesare promovării intereselor dumneavoastră.**

Activitatea „PRESTIP" răspunde exigenţelor tuturor beneficiarilor interni şi externi, interesaţi în promovarea serviciilor şi produselor proprii în ţară şi peste hotare şi în special beneficiarilor externi care doresc să prezinte pieţei româneşti serviciile şi produsele proprii.

Interesaţi se pot adresa la: Agenţia de publicitate „PRESTIP", Calea Victoriei 135, intrarea A, sector 1, Bucureşti, Tel. 59.25.77